CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

MADRID
MARZO 1968
219

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958

219

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA
Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 2440600
MADRID

INDICE

NUMERO 219 (MARZO DE 1968)

Páginas

Arte y pensamiento

Hispanoamérica a la vista

Notas y comentarios

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de Jordi Sarrá.

ARTE Y PENSAMIENTO

EL ARMARIO CON LUNA

POR

LUIS ROSALES

HOY VAN A NACERME HOJAS

Estoy seguro de ello porque siento su brote. Ya no tengo recuerdos. Ya no tengo palabras. Tengo una inclinación, una pendiente y estoy rodando en ella con las piernas cortadas. Al llegar a mi edad tal vez no es fácil interrumpir este desasimiento, ni esta emoción, ni este estupor de altura, crecimiento y caída. Tal vez sea necesario. Si no fuera por él nos sentiríamos en el vacío y el corazón se paralizaría. Si no fuera por él, que nos empuja un poco, sentiríamos la sangre intermitente y detenida. Más vale así. A veces pienso que el estupor es ya lo único vivo que hay en nosotros. Pero ha habido otras cosas. Las emociones de la niñez son indistintas y precisas, pero su precisión es muy distinta de la nuestra: no se funda en palabras. En la primera infancia nos parece que todo es evidente; más tarde nos parece que todo necesita demostración. Ambas creencias son alucinaciones, o mejor dicho, son verdades a medias, *verdades sucesorias*, porque precisan que la verdad anterior haya muerto, para ocupar su puesto. Viven tan sólo en el vacío, y por ello nos sentimos caer. Al afirmarlas, el niño se equivoca como niño y el hombre como hombre. (Iba a decir que, al afirmarlas, el niño se sostiene como niño y el hombre se sostiene como puede.) En uno y otro caso, su compañía se nos convierte en certidumbre cuando ya hemos perdido algo irrecuperable: la unidad de la vida. En la primera infancia la tuvimos. Ahora sentimos las emociones como *añadidas* a nosotros; necesitamos traducirlas a nuestra lengua, como tuvimos que educar el tacto en millones y millones de años, y ya no nos aterroriza que alguien nos toque. En la infancia nos sentimos fundidos con la vida como se funde la saliva al besar una boca. No es necesario traducirla. En la infancia no se traduce nada, y el vivir es la palabra grande, la palabra envolvente y real que se dice a sí misma. No distinguimos aún entre las letras y las sílabas porque lo junto arde y su leña nos calienta las manos. *Lo junto* no es preciso entenderlo, ni traducirlo: basta; y la palabra, en cambio, era un secreto. Sólo servía, como el castigo, para incomunicarnos, y por ello entre el mundo y nosotros

no mediaban palabras. Nuestro contacto con la vida era real, y todo iba creciendo con nosotros a medida que nosotros crecíamos. Ya hemos perdido esta llenazón, este sentido directo y mágico del vivir. Pero todo tiene su hora, y en el alma del hombre hay una cierta tirantez, una tensión, entre lo claro y lo secreto. Lo claro es necesario y lo secreto nos constituye. Lo claro es como el cielo. Si se pudiesen reunir todos los cielos conocidos en un espacio pequeño y habitable, el hombre no sentiría su cuerpo como un luto y tendría casa y levadura. Viviría siempre dentro de un Paraíso hecho a su imagen y semejanza, un mundo de cristal, en donde no existieran la angustia, ni el terror, puesto que son inexplicables. Pero escúchame. Es cierto que tendemos hacia lo claro, pero vivimos irrestañablemente en lo secreto, porque está escrito: «que todo hombre tiene un secreto y muchos mueren sin encontralo». Lo verdaderamente nuestro es lo que pertenece a este secreto. Cuando vivimos dentro de él es como un techo que nos protege del desentendimiento ajeno y de la espina de vivir. Cuando se nos acaba, ya estás viviendo tu agonía. Pero no te lamentes. No lo añores. Nadie puede evitar este proceso: es una enfermedad de crecimiento.

Todas las emociones de mi niñez se encontraban ligadas al mundo de mi madre, y entre estas emociones recuerdo una que está relacionada con el *secreto*. Se ha ido haciendo mayor acompañándome, y ahora voy a contarla si es que se juntan mis palabras donde deben juntarse. Hace ya muchos años, cuando la nieve aún era blanca, yo empezaba a vivir todas las tardes, al volver del colegio. Aquel día se acortó casualmente, cambió de traje y resultó más corto que todos los demás. La tarde le llegaba a las rodillas y yo acababa de llegar del colegio con los cuadernos en la mano, el pizarrín y las medias caídas. Debo aclarar que las llevaba siempre en los tobillos y que las monjas me regañaban continuamente por el descuido. Pero no era un descuido. Ahora comprendo que nunca me subía las medias porque me parecían cosa de niñas. Me lastimaban, me crecían, me fajaban. Casi puedo decir, con toda exactitud, que me invadían. Algunas veces me sentía dentro de ellas como habitándolas, como si me encontrara en una negra habitación de carne momia; otras veces me parecían un antifaz, o mejor dicho una máscara sudorosa que impedía que mi cuerpo respirara. Hay recuerdos que quedan en nosotros estacionarios y definitivos, y yo recuerdo el uniforme del colegio como una quemazón, como una llaga purulenta que no cicatrizaba, porque era igual para ambos sexos: la tela, azul marino; las medias, negras y eternísimas; el cuello alto, almidonado y blanco, y la chalina, roja. De lo rojo, ¡líbrenos Dios y la Purísima Concepción! Yo mordía la chalina, con disimulo y tenacidad, como se lima el hierro. El uniforme me ha quitado el sueño durante

muchos años pero, a su modo, era juguetón y no dejaba de dar sorpresas. Cuando los colegiales salíamos de paseo en formación reglamentaria, esto es, alineados de dos en dos, el uniforme se alargaba a medida que avanzaba el paseo, se iba alargando cada vez más, se iba ajustando cada vez más, se iba imponiendo cada vez más, hasta obligarnos a mover las piernas como las manecillas del reloj, con pasos respetables, repetidísimos, iguales. Esto, naturalmente, los días de fiesta. En cambio, los días de clase, y en el camino de regreso a casa, el uniforme se iba acortando poco a poco, se iba acortando paso a paso, hasta quedarse enmudecido, blanco y pequeñito como una servilleta, en el momento en que llegábamos al zaguán.

Pero no hemos llegado todavía. No hay que hacerse ilusiones. El zaguán no era el patio, ¡ni mucho menos!, estaban separados por la cancela. El zaguán era umbrío y espacioso. A mí me parecía un lugar indefinido y, sobre todo, indefendido, pues no estaba en la calle ni en la casa. No me inspiraba seguridad. Lo atravesaba de refilón y de puntillas, volviendo la cabeza a todos lados, con un respeto casi infinitesimal, pero apenas pasada la cancela el cuerpo se conectaba en el patio saliendo de estampía, y yo tenía que estar en todo, haciendo jeribeques y maravillas para quitarme el uniforme sin dejar de correr, y atravesar el patio dejando prendas en las losas, y subir la escalera en camisa como un fantasma pequeñito, hasta llegar a mi cuarto y aquietarme ¡por fin!, al ponerme el babero. El babero andaluz no es un traje, ni un delantal, ni un uniforme, pero se ajusta a nuestro cuerpo y nos reintegra con el mundo exterior. Al menos, basta creerlo. Con el babero puesto yo me sentía rechoncho, yo me sentía crecer, yo me sentía dentro de casa y reintegrado a la vida, a la merienda y a mamá. Y aquel día, como todos los días, la fui buscando callandito, de habitación en habitación, para encontrarla antes que a nadie y hacer de nuestro encuentro una sorpresa. Esto era indispensable. Yo estaba bien seguro de que encontrarse conmigo, de improviso, era un regalo para ella.

Al llegar a este punto conviene hacer una aclaración. La juzgo nimia, pero interesa para la marcha de la historia. Para entenderla bien es necesario distinguir entre lo claro y lo cierto, y yo entonces los distinguía perfectamente. Lo claro, por ejemplo, era papá, y lo cierto era ella; a pesar de lo cual, durante aquellos años, cuanto la rodeaba formaba parte del secreto. Ya he dicho anteriormente que aquella tarde se había quedado corta, pues me habían encontrado aprendiendo a silbar en clase, y Sor Inés me ordenó que hiciera dos planas de francés, como castigo y suplemento, a la salida del colegio. El hambre, por tanto, era la añadidura. A causa del retraso yo sentía aquella tarde

un remusguillo cabeceando como un hongo dentro de mí. La infancia come a todas horas, la infancia come más que la orilla de un río, y en aquella ocasión, como el hambre me llevaba en volandas, crucé el pasillo, el corredor y la cocina como si no existieran, *y los pasé sin encontrarla;* luego fui al cuarto de costura, atravesé como en un sueño la galería, después la habitación de Esperancita y llegué hasta su alcoba. El balcón estaba cerrado, las persianas echadas y la penumbra secreteaba en la habitación lacrándome la boca. No me atrevía a chistar, no me atrevía a mirar a ningún lado, pero a veces vemos las cosas sin mirarlas. Yo diría que el mirar se demora y llega siempre tarde. En realidad no sirve para ver, sino más bien para diferenciar unas cosas de otras. Como pasaba el tiempo y estaba solo, lo fui mirando todo. A la derecha, el lavabo que habíamos heredado al morir los abuelos; a la izquierda, el lecho; el armario, en el fondo, junto al balcón.

En cuanto vi el armario, la habitación se desvaneció; en cuanto vi el armario olvidé el hambre igual que cuando te mareas se relaja el pudor. Di algunos pasos hacia adelante, conteniendo el aliento y comprendiendo, de algún modo, que lo cierto era ella, pero que cuanto la rodeaba, cuanto le concernía, tenía carácter de secreto. El armario ante todo, porque al verlo tuve la súbita revelación de que precisamente aquel armario era lo único que podía distanciarnos, la única cosa que en realidad nos distanciaba. No estaba en relación con *nuestro secreto* y no formaba parte de *nuestro mundo,* de aquel mundo vestibular, interno y apremiante, donde sólo cabíamos nosotros dos. Al comprenderlo me sentí anonadado. El temblor, ya sabéis, no abre camino. El temblor me trababa los pies y me hacía daño bajo la lengua. Creer, puede hacer daño, y aunque estaba seguro, no me atrevía a pensarlo, pero era cierto: *el armario era ella.* El armario era *suyo,* y el dolor de saberlo brotaba en mí como las hojas. Aunque trataba de centrar mi atención sobre otras cosas, no podía verlas; la certidumbre aquella me circulaba con la sangre dándome vueltas por el cuerpo. Vueltas y vueltas siempre creciendo y siempre igual. Sí, el armario era ella y, por tanto, no me podía infundir temor alguno, pero me lo infundía y, además, un respeto reverencial, pálpito y ayudante. No he podido olvidar aquel momento. No he podido olvidar aquel armario. No hay en el mundo nada como él. Lo seguiré tocando con los ojos, lo seguiré llevando entre las manos si alguna vez despierto. Era un armario de caoba, grandísimo, con luna de bisel, coronación labrada que llegaba hasta el techo y entallamientos laterales: unas columnas que le servían de marco. La limpieza parecía desnudarlo y aminoraba su vejez. Parecía nuevo, total y alimenticio. La coronación tenía forma de yugo, y yo he sentido muchas veces la consistencia del

armario, la consistencia de los bueyes del armario, dejando un surco de tierra removida en mi imaginación. Sin saber cómo, se nos juntan los años de repente: éste es el verdadero cumpleaños, y aquel día se me juntaron muchas cosas: la tierra removida, los sueños que no cambian, pero que con el tiempo van convirtiéndose en *ensueños,* la sensación de que algo pesa en nuestras manos y nos impide levantarlas, y el armario frontal como un abrazo. Allí estaban sus cosas y yo no podía verlas; allí estaban sus cosas escondidas y separándonos. Comprendí que el armario formaba parte de su *secreto,* y algo más importante aún: comprendí que el secreto tiene carácter umbilical y puede hacer morir si se revela a alguien. Sí, es preciso guardarlo. Es preciso guardarlo. Yo la había visto tantas veces en la penumbra de aquella habitación como ocultándose para abrirlo. Se ocultaba de todos, pero también se ocultaba de mí. Yo la sentía afanosa y aislada en la sombra, como si se quitara del cuerpo todas nuestras preguntas para quedarse sola, para quedarse sin nosotros, para quedarse niña ante el armario y empezar a vivir. En aquellos instantes le temblaban las manos, la impaciencia y las llaves, porque abrir el armario era un rito. Tenía que serlo. La intimidad tiende a ocultarse, y al ocultarse se convierte en secreto, se convierte en armario, y yo estaba alelado ante él. Poco a poco mi vista fue concentrándose en un solo detalle; poco a poco fue descubriendo que el armario a la izquierda tenía unos surcos muy profundos que convergían hacia el ojal de la cerradura que estaba holgada por el uso. Y allí, precisamente allí, sobre el ojal, se encontraban las llaves. Se encontraban como jamás las había visto: aisladas, expectativas, tintineantes y labiales. Yo las veía con los ojos abiertos de par en par, y al retirar la vista de ellas, porque me inspiraban un sentimiento parecido al pudor, al dejar de mirarlas, seguía escuchándolas, seguía *oyéndolas.* Esto era todo. Cuando no las miraba, las *oía,* recordando el tanteo explorador de la llave en la cerradura y el tintineo de las restantes en manos de mi madre; y algo después, pero fundiéndose en el mismo sonido, el bisbiseo de la pesada hoja que giraba sobre sus goznes. Yo miraba las llaves y las dejaba de mirar, alternativamente, con pasmo y alegría. La alegría de la infancia deja un cuajo en la boca, y se derrama por el cuerpo como la lengua se derrite y la saliva se convierte en leche cuando llega, humeante, la comida a la mesa. Yo las miraba sin moverme, pero *tirando de los pies;* yo las miraba sin moverme, pero llegando hasta las llaves, como el alfaragán vuela sentado, como el alfaragán dobla sus patas en el aire y nos da la impresión de que vuela sentado. El caso es que el respeto se me había convertido en temor hacía un instante, y luego aquel temor

paralítico y dirimente, no sé por qué razón, se estaba convirtiendo en alegría. Tal vez a causa de las llaves.

Con la alegría vino el deshielo, ¿comprendes?, y me encontré súbitamente junto al armario con las mejillas y las manos descansando sobre la luna del espejo. Me gustaba tocarlo, me gustaba vivir este apaciguamiento del cristal, y sentir su frescura oreando mi sangre. Esta fue una de las fronteras de mi niñez, y repetía este gesto, este contacto, casi todos los días con un gozo envolvente y carnal. Pero ahora era distinto. Ahora las llaves me llamaban. Su tintineo se había ido haciendo inteligible. Parecía aconsejarme con un cierto runruneo de sermón, y yo, siguiendo su consejo, cogí la silla donde papá se descalzaba para acostarse, y la empujé hasta apoyarla en el armario, como se empujan las palabras con todo el cuerpo para mentir. Luego me encaramé sobre el asiento de rejilla para escuchar, desde más cerca, aquel sonido de las llaves, y alcé la mano un poco, sólo un poco, porque quería saber si en realidad las llaves se movían o si sonaban simplemente; si aquel sentido era un goteo o si llenaba la habitación, enloqueciéndola, como un rebato de campanas; y cuando ya tenía mi cuerpo racheado por el sonido, por el contacto del metal y por el frío, todo cesó de pronto, y sentí que unas manos —sus manos— me sostenían para que no cayera, y oí una voz —su voz— preguntándome algo. Era inútil negarlo, pues me encontraba como un equilibrista sobre la silla y trajinando con las llaves. Era inútil negarlo, pero le dije despechado: —*No,* como si hablara desde el espejo, como si hablara en una lengua desconocida, en una lengua improvisada de persona mayor. Pudiera haberle dicho la verdad, o al menos, pudiera haberle contestado con un gesto de negación, y no lo hice. Dije: —*No,* claramente, y sentí que en el cuerpo me iban naciendo hojas. Aquel *no* fue mi examen de muerto. Tal vez no era siquiera una palabra, sino sólo dos letras que al juntarse mentían. Pero supe decirlas, por vez primera, en una lengua extraña. Con aquellas dos letras sentí el cuerpo separarse del alma, y gravitar ya cada uno sobre sus propios goznes, como las hojas de una puerta tienen que separarse para abrir, tienen que separarse para dar paso al aire. Con aquellas dos letras saltó roto en pedazos el mundo de mi infancia, y desde entonces tuve que recoger, una por una, sus esquirlas, pero el esfuerzo ha sido inútil, porque las he juntado cuando ya eran pedazos y seguían reflejando una imagen distinta, impedimente y anterior. Con aquellas dos letras se astillaron las manos de mi madre en torno mío y nunca pude reconstruirlas. Aunque estaba conmigo en la actitud de siempre sentí el contacto de sus manos de una manera muy distinta, como si no pudiera ya reconocerlas: a partir de ese instante sólo he

logrado traducirlas. Queda el recuerdo suyo, y tal vez quede aún sobre mi cuerpo la huella de sus manos. Sólo falta la presión del contacto. Era un encendimiento, un aire subrayado, una confirmación que nunca ha vuelto a producirse. Escucha, hermano: todo puede explicarse, pero no basta la explicación para entenderlo. A partir de aquel día, tal vez el hecho mismo de buscarla nos desunió, pues me iba haciendo hombre, y ya en la mayoría de edad sólo pude buscarla separándome de ella. A partir de ese día todo se ha ido aclarando. Después vino la muerte, y con la muerte el hueco. Convertir las imágenes en palabras ha sido una labor de taracea, una labor de muchos años que nunca se termina y nunca se hace bien. Y a esta labor, a esta palabra inarticulada y sucesoria, le llamamos vivir. Es un museo de cicatrices. *Lo cierto queda lejos.*

EL CONTENIDO DEL CORAZON

La felicidad no es más que una palabra: no te molestes en buscarla. Hay muchas cosas en el mundo. Yo hago balance vital a fin de año para tener el sueño al día y volver a encontrarme en situación de disponibilidad. El inventario empieza siendo una inspección de alcantarillas, y para realizar esta inspección hay una regla universal: Vigila tu alegría y lo demás se te dará por añadidura. Vigila tu alegría, pero no vayas en su busca. No es necesario. Cuando el impulso vital va aminorándose con los años es preciso aprender a vivir. Los años vuelven con las hojas y hacerse hombre es un trabajo cotidiano, sencillo y casi manual, que, al fin y al cabo, se reduce a golpear en las paredes del corazón para saber dónde está la oquedad. Lo primero es lo lleno, oigo decir a un transeúnte en un lenguaje que conozco y tardo mucho en comprender. No sé cómo se juntan estas palabras. No sé dónde se juntan. Tal vez quieren decir que sólo el tacto nos puede dar la sensación de lo que suena a falso, de lo que suena a hueco en nuestra vida, como la macicez del vientre, al percutirlo, revela la presencia del tumor. Yo hago balance a fin de año con una sola finalidad: tener el sueño a raya. No es un trabajo laborioso, ni de zahorí, y un esfuerzo pequeño produce resultados remuneradores. Sólo es preciso inventariar nuestros recuerdos, como se inventarían las existencias de un almacén para poner su precio al día. Sólo es preciso atender, pues aunque nadie repara en ello, la atención por sí sola puede darle sentido a la vida. Más importante que elegir entre los recuerdos es ordenarlos. A quien tiene desorden, la trastera se le va atiborrando de macanas. Esto lo supe desde niño, y ahora he sabido que en el pasado siempre

hay algo que conviene saldar, pero a su justo precio. En el pasado siempre hay recuerdos que hoy están desteñidos y ayer nos produjeron escalofrío. No han vuelto a hacernos tiritar. Sin embargo, subsisten. No elijas entre ellos: no hay más que barajarlos. Su precisión demuestra su valor. Trata de hacerlos más precisos. Es lo único que importa, porque no preferir es señorío. No te quemes en vísperas: nada hay más importante que vivir. El presente vital siempre es un saldo, pero este saldo es, justamente, todo lo que tenemos. Así, pues, debes poner en orden los trastos viejos y pesar la pavesa vital antes que el viento se la lleve. Hay que hacer inventario de raíces, y este inventario convertirá las sensaciones que ayer fueron alucinadas en sensaciones resumidas, y tal vez nos devuelva la visión del Veleta desde el valle de Otivar, y los libros que deberíamos haber escrito, y la inocencia que no tuvimos, y el tronco familiar. El contenido del corazón no es propiamente una elegía, sino un balance comercial, o si se quiere, una liquidación. Pero hay que hacer este balance como si fuera el último, para que todo tenga en él su estatura definitiva. Desde esta alegre cesantía que va siendo el vivir conviene inventariarlo todo. Conviene inventariar los ademanes y los hechos, las dejaciones y los gestos que han ido haciéndonos, y han ido haciendo nuestra vida. Lo proyectado lo termina el azar, y en la segunda jornada del balance tuve un recuerdo imprevisible. La vida no se ordena como quisiéramos. He recordado que hay personas que marchan confiadas por la calle y de repente se les caen las manos. Tal vez se les acaban. Las deberían llevar en los bolsillos, para evitar accidentes, como los bailaores de flamenco, mientras bailan, las mantienen sujetas en los alares de la chaquetilla para evitar pisarlas. Lo recuerdo con precisión. Fue en Madrid, y en la calle de Peligros, donde vi a una mujer en ese instante de caérsele las manos. Me duele recordarlo, porque quizá estuve entonces un poco renuente, como si no me fuera nada en ello, y hago un acto formal de contrición poniéndole al suceso una etiqueta con su precio y su fecha, y continúo con el balance de ademanes desperdiciados. No hay que hacerse ilusiones, ni desilusiones. Hay que vivir dándole a todo su justo precio. Los años se van haciendo cada vez más parvos y es necesario recoger hasta las limaduras del recuerdo. Cuando cierro los ojos, alguien pasa un espejo ante mí con una luna desazogada, famélica y principiante, y en ella veo un muestrario diferente. Es el muestrario de los ojos. Mirar es siempre una aventura, una credulidad, y en la mirada está el peligro. Los ojos miran demostrándose, y en el espejo veo la mirada de tía Paca y la mirada de tía Lola como enmarcadas en un festón de nieve. Las precisa el cristal. Eran distintas, muy distintas; eran hermanas, muy hermanas, y a causa de ello se han ido

haciendo correlativas en la muerte y ya no pueden separarse. El cristal las precisa y el marco las aúna, porque hay personas que no se atreven a mirarnos, y hay personas, en cambio, que nos miran inquisitivamente como si nos hurgasen en los bolsillos. La muerte todo lo hermosea y a veces me pregunto si eran dos. Hay miradas que saltan a la comba como queriendo distraernos y hay personas tan suficientes que nos miran haciéndonos creer que nos están legando algo, asientan sus miradas en contaduría, y se convierten en acreedores nuestros por habernos mirado. Todo se junta en algún sitio, todo se junta porque mamá le daba, de cuando en cuando, ese gusto a tía Paca, y aun a veces le firmaba recibo. Repasando el muestrario de las miradas que no cumplieron su destino queda siempre una desazón: hay personas que sufren, personas que no se pueden levantar de vivir, personas que nos miran de una manera tan añadida y menesterosa como si tropezaran con los ojos y al mirarnos se hiceran daño. Yo también les extiendo recibo, pero no basta; queda la desazón, la quemadura de vivir, que no hace costra nunca. Conviene estimularla.

Cuando llegues al alto del camino no te acongojes porque el balance sea precario. Todo tiene valor y el mundo es nuestra herencia. Sólo tenemos que inventariarla. Pero no pierdas tiempo en elegir, no elijas demasiado. La importancia es un espejismo que ha inventado la voluntad de justificación. Un espejismo que con su brillo oculta siempre algo: un abuso, generalmente. Piensa que el sol nos vuelve a confirmar todos los días y lo menor no es más pequeño que lo grande. Sólo requiere tu atención. Es preciso atender al milagro diario. Cuando te da la mano alguien te dice claramente lo que quiere de ti. Sea cual sea su propósito debes agradecerlo, puesto que al saludarte ya está firmando su denuncia. Todos hemos sentido alguna vez pudor estrechando una mano. Ya no hay coartada alguna. La piel se comunica directamente con la sangre. Para saber el remanente de hostilidad que aún guarda el mundo en que vivimos sólo hay que hacer inventario del tacto. Nadie debe olvidar su testimonio. Es esencial. Nadie debe olvidar la módica depravación de algunos gestos personales, que no quisiera recordar ahora. Ya el otoño se anuncia y el romero se encuentra en su segunda floración. En el jardín de rocalla, junto a la salvia en flor, su tono es delicado, crepuscular y correctísimo. Cayeron las primeras lluvias; la luz se aquieta, se hace mate y pesa un poco más; el cielo por la tarde se pone azul, morado y gris como el romero florecido. Cesó el encendimiento del verano; siento en la frente la sangre justa, la sangre necesaria; en el pueblo pasean los últimos veraneantes, se habla de la inflación, y es muy posible que allá en Madrid el tumor del dinero siga creciendo a costa nuestra. Dentro de varios meses el rebollar

se quedará de miel, dorado, mate y blanco. No hay transparencia como la suya. Me gustará mirarlo con sol alto. Es como luce más.

No sé si estoy aún dentro del Parque del Retiro, no sé si he regresado a mi oficina, no sé si ya han pasado muchos años y he vuelto a pasear en Cercedilla, con la misma mujer, bajo otro cielo y otros árboles. Pero sé que la herida sólo se cierra sobre sus bordes. Para sufrir no es necesario que nos ocurra nada. Una pregunta basta. Una llamada basta. Una mañana basta. Me he acercado al balcón. He abierto las ventanas y las contraventanas. Se hace luz, y al hacerse la luz he comprendido que la mirada de Dios no es sucesiva: conserva aún el Paraíso. Nada se borra en ella. Vivir es ver volver, porque la muerte no interrumpe nada. Y, además, ya conozco mi fin, que será parecido al de aquel hombre, a quien le preguntaron: —¿Esta es su última palabra?—, y al contestar afirmativamente lo demostró. El canto de la urraca es de madera. Estride en el silencio, dando siempre la misma nota, como si recorriera con un cincel la empalizada de la puerta de la cocina. Sobre la mesa están los lápices ordenados junto a la máquina de escribir que me ha prestado Alfonso y la botella de coñac. Cuando Maruja se levante vendrá al despacho a saludarme. Ahora entra despacito. Tiene los ojos húmedos y adentrados. No se puede dormir. No se sabe dormir. Hay que ayudarla un poco: es preciso convencerle los ojos. Llevo un rato indeciso ante la máquina. No se me ocurre nada, pero es preciso terminar este libro para que todo cicatrice. Tal vez es necesario concentrarse. Tal vez se ha descompuesto el mecanismo del corazón y se han fundido varios recuerdos distintos en una misma hora, porque me encuentro ante la mesa del despacho como estaba mi madre ante el armario. Algo que es suyo, algo que es nuestro aún, se suma en esta imagen. Nos gastamos nosotros, pero la vida se transmite, y en nuestros gestos más personales hay una ley de herencia y un estertor de continuidad. Si no lo hubiera, madre, te habrías quedado definitivamente sola, te habrías quedado huérfana de hijo. Nos vamos pareciendo cada vez más al resumirnos, y perder este parecido, este gesto de afinidad temblequeante de las manos, que sigue siendo un gesto tuyo, sería como abortar. Me arropo un poco en él. Para vivir, para hacer algo mientras tanto, he entreabierto el cajón donde guardo recortes de periódicos y lápices, cartas amarillentas y garabateadas, la petaca que mi padre me regaló y el primer diente de Luis Cristóbal; los cuadernos de la clase de Montesinos y un pañuelo que no debe lavarse. En un muestrario sentimental siempre hay alguna confusión, y ese desorden, esa *naturaleza muerta del absurdo* que encontramos, a veces, en los nidos de las urracas. La intimidad es como un rito, y el rito necesita ocultación. Ya lo sabes, María. Buscamos un

cajón de doble fondo para las cosas más preciadas, y ocultamos en él desordenadamente nuestro pequeño mundo huérfano para infundirle nuestro *secreto*. Se esconden los recuerdos para hacerlos más íntimos, porque la ocultación los segrega del mundo. El tiempo habla con las palabras juntas. Tal vez allá, en el fondo visceral del armario, entre la caja de pañuelos y los breviarios, estarían los membrillos sobre la hijuela del abuelo, los retratos, los rizos, el dinero menudo y una muñeca estropeada junto al traje de boda. Cada una de estas baratijas sobrevivientes parece desangrarse, y alguna sangre nuestra se ha coagulado en ellas. Las ojeamos en silencio, pero quizá este silencio no es más que una alucinación, puesto que nada existe silencioso en el mundo: ni los chopos, ni la boca del muerto, ni las fotografías, ni la mirada de los ojos, ni la tierra. Ni siquiera las huellas. El silencio no cabe en la frontera adentro del vivir. Nadie puede escucharlo. Si lo pudieras escuchar estarías solo en el universo. Si pudiera escucharse, un solo instante de silencio llenaría el mundo entero, desocupándolo, y el corazón del hombre no lo soportaría. La vida es rumorosa y yo no estoy soñando, estoy viviendo. Cada una de estas baratijas me convoca en un mundo distinto. Me demuestran. Me desnudan. Me llaman. Requieren aislamiento y es necesario dárselo. Requieren lentitud y concentración. Parecen desangrarse sin nosotros y las miramos para hacerlas cicatrizar. Son porosas. Rezuman. Despiertan en nosotros sensaciones y reliquias de sensaciones. Las ojeamos reconociéndolas de una manera deletreada y minuciosa, sin salvedades, pero a veces no basta contemplarlas: es preciso tocarlas porque la sensación táctil tiene un carácter espasmódico y adentrador. Llega más hondo. Para adentrarnos más en ellas, las tocamos confirmativamente, las arropamos con las manos, las elevamos de nuevo hasta los ojos, interminable y delicadamente, levantándolas y volviéndolas a poner en su sitio igual que el cirujano, una vez hecha la operación, vuelve a poner los intestinos donde estaban para evitar las adherencias. Hay que evitarlas a toda costa. No se pueden juntar. Los recuerdos no se pueden juntar. Es preciso ocultarlos para que crezcan aisladamente, pero también para no hacerlos reiterativos, para no tropezarnos con ellos sin más ni más y a la buena de Dios. Hay que vivirlos sorprendiéndolos, hay que vivirlos encontrándolos, demorando el placer del hallazgo, como a veces se demora el orgasmo.

Cuando llega el balance a su fin, recuerdo gestos de ella. Me gustaría coleccionarlos: el desparpajo de los ojos chispeantes, incansables y velocísimos; el brío del cuerpo, pleno y joven, que al ponerse de pie cabrilleaba de impaciencia, y aquel desplante con que generalmente nos miraba como volviéndonos a destetar, y después, ya muy tarde, la mim-

bre de las manos, el pliegue hundido de la boca, el desdolorimiento y la ternura secreteante de la voz que se apoyaba alternativamente en cada labio oscureciéndose un poco, para llegar hasta nosotros, igual que hay que apoyarse en las paredes al entrar en la mina. Pero entre los recuerdos, siempre hay uno más nuestro, que ahora vuelve a reaparecer. La juventud vive doliendo, y en ocasiones, alguno de nosotros llegaba tarde a casa. En aquel tiempo la noche tenía una extraña relación con el pecado. La noche lo agravaba todo, no sé por qué razón, pero era así. La noche era una vaca, una gran lengua de vaca, que nos lamía la cara. Por más y más que la lavásemos quedaba siempre sobre la boca alguna suciedad. Cuando llegábamos muy tarde, ella nos esperaba en la butaca del pasillo. Tenía que levantarse para esperarnos y allí quedaba, hecha un gurruño, pequeña y sin peluca. Sólo entonces veíamos su pelo, escaso, blanco y ralo. El pasillo de noche estaba frío, y ella, desmoronada en la butaca, se quitaba de los ojos el sueño para hacernos sentir la responsabilidad de nuestro retraso. Al sentirnos llegar se levantaba parsimoniosamente, se acercaba a nosotros y nos decía la hora, nada más que la hora —*Luisico, ya son las cuatro y media*—. Luego bajaba la cabeza al escuchar nuestras excusas, nos miraba un momento, y se marchaba, despaciosa y silente. No andaba en realidad; su marcha era un desgarramiento, una fractura. Pero era lo más suyo. Tengo que recordarlo para saber, con toda precisión, que me he quedado huérfano, pues entre todas las cosas que he ido perdiendo al correr de los años, lo único que necesito volver a ver es aquel gesto. Iré a desenterrarlo donde sea. Nos miraba a los ojos con la maternidad en carne viva, y haciendo un gesto, tranquilo y residual, que se quemaba ya al iniciarse sobre la boca extrañada, entreabierta y vacía. En modo alguno su actitud la distanciaba de nosotros. En modo alguno tenía carácter de reprensión. Era más bien una fractura. Le hacía sentirse rota, le hacía sentirse sola, y la extrañeza se le enredaba en los labios, esperándolos, como el aceite impregna el pan. Era sólo un instante. Sin embargo en aquel gesto se fundían dos momentos distintos: en el primero todo se le agolpaba sobre el rostro, luego todo se le caía. Se le caían los labios, los años y los partos para no reprendernos. Se quedaba sin nada. Se despojaba de sus canas, de sus derechos y aun de sus sentimientos para no reprender. A medida que iba creciendo su extrañeza crecía su cuerpo para albergarla. Se hacía, a veces, tan grande que se iba convirtiendo en una ciudad que ahora recuerdo al recordarla. La ciudad es Pompeya, que tiene su belleza ya inventariada por la muerte. Y recuerdo muy bien que fue en las calles de Pompeya donde yo he vuelto a ver, en el rostro de una italiana, el gesto suyo aquel de perdonar.

Me encuentro muy cansado. Me encuentro tan cansado que mis palabras regresan a la boca sin decirlas. Pero esto no es el fin. No puede serlo. No quisiera terminar de este modo. Al fin y al cabo, para continuar este balance sólo es preciso percutir, muy débilmente, en las paredes del corazón y percibir qué es lo que suena a hueco. Tal es nuestro quehacer. No es deprimente, ni excesivo. Pero no te preocupes, María. Tú eres la linde del corazón. La última linde. Y por eso yo quisiera decirte que el presente no es más que un saldo y en él se asienta nuestra vida por partida doble. Tal vez nuestro balance sea un inventario de minucias, pero son nuestras, nos constituyen, y no se pueden liquidar a cualquier precio. Hacemos inventario para no empobrecernos definitivamente, para evitar que lo que queda de nosotros se desvanezca como el humo de una fritanga. Pero no te preocupes: queda el azogue del espejo, aunque ya tan escaso que las imágenes se desclavan en él. Quedan algunas todavía; por ejemplo: el lavatorio de los pies de Molina el vagabundo, y aquel orgullo desamparado y viril que le llevó a la muerte para no entrar en un asilo; quedan algunas cosas que no son cláusulas testamentarias y no se pueden escriturar en el juzgado —un beso, por ejemplo, el primer beso que recuerdo que di con la boca mojada todavía de tejeringos y acerolas en un martes de Carnaval—; cosas que valen poco pero a las cuales es necesario dar su valor exacto para que no cristalicen convirtiéndose en sueños. Y queda, en fin, tu imagen como un hueco en los ojos, como un hueco que va agrandándose cada vez más. Pero no importa. La muerte tiene un límite. La muerte tiene un límite y algo deja tras ella. Ya nada puede separarnos. Ni siquiera nosotros mismos.

Luis Rosales
Altamirano, 34
Madrid

LOS CONFLICTOS PSIQUICOS Y RELIGIOSOS DE «EL HERMANO ASNO»

(I)

POR

A. M. VAZQUEZ BIGI

Los personajes y temas de Eduardo Barrios son los más ricos en contenido psicológico de la literatura castellana de este siglo. Silva Castro, Torres Ríoseco, J. R. Spell, Carlos Hamilton, Manuel Gálvez, Ned J. Davison y otros han captado en gran parte la importancia de Barrios, y sus novelas fueron siempre recibidas con juicios consagratorios —Barrios figura entre los primeros «clásicos» de la ficción hispanoamericana.

Pero hay hechos y situaciones adversos para el enfoque de la atención, el estudio en profundidad, la sedimentación de opiniones, la jerarquización de valores en la literatura en castellano —aún más en América—, lo cual conspira contra el reconocimiento universal de las obras superiores. A un autor de la talla de Baroja, por ejemplo, apenas si se lo ha estudiado —a pesar del aporte de las tesis doctorales en otros idiomas—. Los estudios extensos son pocos en proporción; sólo aparecen en tres o cuatro centros importantes. A la crítica literaria en la mayor parte del mundo hispano todavía se la equipara al comentario o breve reseña periodística, de ordinario basados en impresiones subjetivas —estos sí son abundantes—, y no queda tiempo para disciplinarse y volver al estudio de fondo; muchas veces lo prolífico y superficial se debe a factores sociológicos (que también influyen en la literatura creativa): la existencia de un mercado literario relativamente pequeño, que ni es tan pobre que impida ganar algo con la pluma, ni tan rico que permita ayudarse a vivir lo bastante con una obra de mayor importancia.

En los países de América esta situación desfavorable al reconocimiento de jerarquías y a la consagración de clásicos de valor universal se complica debido a un celoso nacionalismo, cuando no a intolerancia política dentro de la misma nación. Así resulta normal que las grandes famas crezcan en otros continentes —tal el caso de Cortázar o, últi-

mamente, Carpentier, y hasta el de Borges, que si bien es extremo, no deja de ser típico.

Ocurre, pues, con Barrios que el entusiasmo y atención inicial se mantienen hoy en día —después de medio siglo de existencia de algunos de sus libros importantes— principalmente en dos áreas: el público lector de Chile (hecho significativo para avalar el juicio literario) y los críticos y profesores estadounidenses o que residen en los Estados Unidos.

Si enfocamos las obras separadamente, con ninguna la crítica ha andado más vacilante y contradictoria que con *El hermano asno*. El relato del imitador del Pobrecito de Asís —el presuntivo santo que se consume en un ascetismo inmoderado mezclado de escrúpulos de que su fama de santidad sea inmerecida o un obstáculo para la humildad franciscana y termina sorpresivamente atacando a una muchacha en el templo— confundió primero a los lectores y luego a los críticos. A los lectores, naturalmente, les bastó intuir un sentido gozando la novela. Pero los pobrecitos críticos estamos obligados a dar juicios, y así surgieron opiniones aún más sorprendentes que el final de la novela, como aquella de que «cae perfectamente dentro de los cánones cristianos» el que un fraile trate de violar (o viole, que importa lo mismo) a una señorita en la iglesia siempre que el tal acto le sirva a ese fraile para salvar su alma (1). Y aunque hay opiniones menos arriesgadas por cierto, cuando el tema de *El hermano asno* surge en conversaciones de profesores y ensayistas de literatura hispanoamericana, las dudas más simples siguen en pie y la perplejidad se mantiene, lo cual señala repetidamente ya la escasez de crítica informada hasta la fecha y la necesidad de la misma, ya la calidad desconcertante, enigmática y psicológicamente compleja —rica— de la obra de Barrios.

La búsqueda por *El hermano asno* puso en descubierto un gran número de claves. La mayoría sobre fray Lázaro, naturalmente. Y fray Rufino, María Mercedes y los demás personajes se nos mostraban por el cristal —nada claro— de la visión de Lázaro, lo que no deberíamos dejar de tener en cuenta de allí en adelante aun cuando aceptáramos como «contacto inmediato» el diálogo y la acción informados por Lázaro. Es la estricta delimitación que el relato en primera persona impone sobre el autor al sustituir la omnisciencia épica por una

(1) Luisa Luisi: *A través de libros y autores* (Buenos Aires: Nuestra América, 1925), pp. 195 y ss. No traeríamos este ejemplo si no fuera porque fue citado como autoridad y encontró cabida en más de un libro posterior —alguno de gran utilidad y difusión, excelente por otros motivos—. Las opiniones críticas sobre *El hermano asno* las consideramos en la monografía que complementa a la traducción inglesa de esta novela, *The World, the Devil, the Flesh, and Two Friars Minor* (New York: Las Americas Publishing Company).

perspectiva rigurosamente prefijada (en términos de Wolfgang Kayser), lo cual exige también una actitud de alerta por parte del lector —atención que se le pide a cambio del efecto de verismo e inmediación y fuerza dramática que él obtiene de la narración en primera persona.

Nos formaremos una idea más precisa del método de Barrios y su posición relativa en la historia de la ficción moderna, si empezamos por considerar la variedad que puede darse dentro de la llamada «narración subjetiva» según el número de puntos de vista y otros recursos del arte narrativo. El punto de vista analítico de un único personaje relator, en tanto que excluye la imagen en relieve que producirían las varias impresiones subjetivas de otros personajes (a veces en tiempos separados), tiende a alejarnos de una visión sintética, objetivada de la realidad; esta limitación del «método subjetivo unipersonal» la observó Erich Auerbach al comparar a Virginia Woolf, Proust y James Joyce (2). Para que nadie caiga en confusión (debida a usos indefinidos o variantes de algunos de los mismos términos en casi todos los estudios especializados), señalemos que para Auerbach la técnica —tanto como la novela— «subjetiva» es aquella en la cual el autor desaparece por completo del relato, en el que sólo quedan las reacciones subjetivas de los personajes (para otras posiciones críticas, en esto consiste precisamente la «objetividad»). Leon Edel, en su conocido libro *The Modern Psychological Novel,* usa de manera análoga el término «subjetivo» —que es allí sinónimo de «psicológico»— y deslinda en capítulo especial la novela subjetiva de la autobiografía. Lo que primero observan estos autores es la distinción entre el «antiguo» monólogo de un personaje, que tiende a la organización lógica de sucesos, y el relato que trata de elaborarse y a veces da la ilusión de confundirse con la corriente psíquica misma.

Ahora bien: mal procederá el crítico que frente a la obra nueva parta de las distinciones preexistentes, por muy «modernas» que sean, y por muy claras e innegables que luzcan en abstracto; el hecho artístico auténtico es siempre único y más bien que tolerar fórmulas establecidas se convertirá a su vez en fuente de nuevas distinciones. Ese es el peligro siempre presente en estos estudios: que el intérprete inadvertidamente trate de encasillar una obra de arte —o cubrirla de rótulos o, aún peor, circunscribir los recursos del arte—. Observemos que no es más fácil relacionar en todos sus aspectos la obra de Proust con *Ulysses,* por ejemplo, que hacerlo con *Adolphe*—por algo, críti-

---

(2) *Mimesis,* estudio que lleva el número 20, sobre el episodio de *The brown stocking* en la novela *To the Lighthouse,* de Virginia Woolf. Hay versión castellana, del Fondo de Cultura Económica.

cos franceses se han limitado a hablar de novelas «analíticas» (la antigua o clásica y la nueva)—. Ya veremos cómo hay otros modos de desdoblamiento en Barrios que apuntan de inmediato, fuerte y decididamente, a una objetividad, y que en *El hermano asno* no estamos de ninguna manera frente a un enfoque estrictamente unipersonal —en un solo plano— de la realidad.

En el relato de fray Lázaro las palabras clave pueden agruparse fácilmente, hasta que se destacan por lo menos treinta pasajes en los que el viejo símbolo del «mundo» —el mundo enemigo de nuestra alma— aparece expresamente vinculado al carácter y lucha de fray Lázaro. Otros pasajes lo muestran presa de la lujuria de la carne, pero dejan entrever una debilidad de Lázaro —o Mario (su nombre anterior en el «mundo»)— precisamente en esa pasión que lo ocupa tanto: una flaqueza en su masculinidad. Esto no debiera sorprendernos puesto que Barrios lo ha hecho más de una vez: el protagonista que cuenta *su* historia justificándose más o menos conscientemente, si bien nosotros podemos percibir sus monstruosas distorsiones (como en el magistral *La antipatía,* que el mismo Barrios consideraba su mejor cuento) o una neurosis o psicosis (como en la novela corta del niño enamorado, o en *Los hombres del hombre,* su última novela). Mario no está loco, pero fray Lázaro —inclusive *su* Mario constantemente rememorado— es la máscara de la neurosis sexual. La batalla con el mundo es parte de *su historia.* Mas el mundo es de todos modos el mayor obstáculo de esa alma en su camino de perfección cristiana.

Esto nos hace ver en seguida cómo las categorías a que nos referíamos hace un momento pierden toda esperanza de validez a menos que se las atribuya cautelosamente y no se intente prescribir el número de «métodos» de la creación en sentido alguno. Cuando los pensamientos y sentimientos conscientes del personaje relator no revelan sus verdaderos motivos, los cuales se le ocultan a él mismo, cuando esos pensamientos sistematizados (que aquí resultan sintomáticos, es decir, realistas en otra relación) son una ficción neurótica a la que corresponde una distinta realidad interior que fluye irreprimible, inexpresada pero potente, entonces a lo polifacético se suma el desdoblamiento en planos, y la impresión plural con la resultante visión en relieve de la realidad se plasman en un personaje único. Y cae de su peso que sólo un autor de la mayor orientación y penetración objetiva tratará de hacer que un personaje se nos exprese de este modo, en dos planos simultáneos, explícito el uno —que es ficción dentro de la ficción novelística— e implícito el otro, el de la verdad, y que sólo un artista superior logrará lo que así dicho parece imposible: que algo se nos revele y permanezca oculto al mismo tiempo.

Hay dos narraciones breves de Henry James *The Sacred Fount* (1900) y especialmente la más conocida *The Turn of the Screw* (1898), con este doble plano de discurso organizado —demasiado organizado— que deja transparentarse en un estrato profundo el desconcertado fluir psíquico de la neurosis o psicosis. Leon Edel se refiere al *general critical bafflement* que produjo la novela corta *The Sacred Fount;* el crítico que por fin observó cuidadosamente su estructura y supo interpretarla, Edmund Wilson, la describió como *mystifying, even maddening* —desconcertante, enloquecedora— con lo cual, sin querer, reconoció y valoró la intención artística de James de «desconcertar». *The Turn of the Screw* —la fantástica, obsesionante, trágica historia de una joven institutriz de dos niños en una solitaria mansión inglesa que se esfuerza por salvar a sus pupilos de la maligna influencia de dos espectros de ultratumba— por muchos años fue interpretada literalmente como un cuento de aparecidos, sin que los críticos se percataran de que el autor no había movido en ningún momento a las apariciones de la consciencia de la institutriz; James hasta se valió de otro recurso narrativo, cuidadosamente dosificado, de una introducción a cargo de otros dos narradores que no hacen sino ganar la confianza del lector para que caiga más inadvertidamente en la trampa, aunque por otra parte el juego de puntos de vista es perfecto, no hay ni un asomo de «mala fe» narrativa, y un lector culto y atento no *debiera* pasar por alto el aspecto primordial de la fábula que es la insania de la institutriz que narra lo acaecido. Pero lo cierto es que la última edición (4.ª, 1965) de *The Oxford Companion to American Literature* —donde se tienen en cuenta *new attitudes toward literature* que se desarrollaron posteriormente a la primera edición de 1941 y hay cambios en más de nueve páginas de cada diez (vii-viii)— todavía en el artículo general sobre Henry James se menciona *The Turn of the Screw* simplemente como *the fine tale of the supernatural* (p. 417). Y hace dos años era para Leon Edel aún tiempo presente la «larga y más bien tediosa controversia originada en una discusión sobre indicios en el relato, en la que los participantes no cumplen con examinar la técnica narrativa, lo cual hubiera hecho innecesaria gran parte de la disputa» (3). Vemos, pues, cómo la creación de James tardó también alrededor de medio siglo en rendir su secreto a pesar de la situación mucho más favorable para los trabajos de investigación en el ámbito de la literatura en inglés y del auge de los estudios sobre «perspectiva» en el arte narrativo. ¡No nos extrañemos entonces de que ningún crítico haya conocido —o analizado, o descrito— todavía el mundo ficticio de fray Lázaro!

Prosigamos nuestro enunciado. De lo que fray Lázaro nos cuenta

---

(3) León Edel: *The Psychological Novel* (New York, 1955), p. 38.

de fray Rufino surge claramente, por lo menos en una interpretación directa de los hechos y del diálogo, que el frailecillo es víctima de un deseo sexual irreprimible, y pronto se transparenta que la soberbia está en la raíz de sus males (no es sólo una tentación posterior traída por su fama de santo tal como lo vio a nivel superficial la crítica), valiéndose de lo cual el diablo acaba por destruirlo. Hay un buen número de pasajes que señalan esa dirección de manera incontrovertible. Y sin embargo, la historia del falso o malogrado santo es un gran interrogante. Su caso puede interpretarse de acuerdo a la teología del misticismo, y precisamente se trataría entonces del típico mal monje con un orgulloso, tenso, insensato anhelo de perfección humana —el tipo de religioso que la Iglesia teme más porque de su estofa están hechos los que acaban en escándalo o inician nuevas herejías— y su convento también, el convento de la novela, falla debido a que no provee una dirección espiritual prudente (y los frailes franciscanos de Santiago de Chile estaban acertados y tuvieron motivo para enojarse con Barrios por cuanto éste presentó a su convento como el escenario, sacado de la vida real, de la mala dirección espiritual y del escándalo y la farsa) (4). O el caso de fray Rufino puede interpretarse desde un punto de vista luterano, y el frailecillo resulta así la víctima de un esfuerzo imposible por llegar a la pureza ascética —y el convento, y el sistema todo, merecen ser el blanco de los satíricos dardos de fray Lázaro—. O la discusión teológica queda a un lado porque fray Rufino es un paranoico y los hechos de un loco no pueden invocarse como ejemplos. O —por si el interrogante aún no bastara— la locura, la ironía, el insensato esforzarse de fray Rufino, todo es producto de la visión de ese exquisitamente imaginativo, fantasioso, trastornado testigo que es fray Lázaro, y Barrios ha suavizado las aristas de la crítica y la sátira o se ha dejado abierta una escapatoria haciendo que tanto Lázaro como Rufino permanezcan sin recibir el orden sacerdotal: Lázaro, por los escrúpulos acerca de su pasado mundano y pecador y por la vacilante depuración de su alma; Rufino, porque a causa de su vivir penitente no pudo concluir los estudios (5) (lo cual trae a la mente el recurso similar de que se vale Thomas Mann con su polémico personaje Naphta en *La montaña mágica,* quien

(4) Barrios estuvo alojado en el convento franciscano de Santiago, estudiando y tomando notas del natural para esta novela, y es de imaginar la reacción de los frailes —que le habían brindado una hospitalidad incondicional y lo miraban como amigo— cuando se publicó. Durante las misas se distribuyeron volantes en que se denunciaba al autor, y a esto siguió una polémica, la cual pronto se apaciguó —por lo menos en la superficie.

(5) Razones textuales que aduce fray LÁZARO: *El hermano asno* (Buenos Aires: Losada, 1953), p. 16. Las citas sucesivas corresponderán a esta edición y se harán en el texto con sólo el número de la página entre paréntesis.

es un jesuita, pero no un sacerdote: no ha podido ordenarse debido a su poca salud).

Mas, cualquiera sea la interpretación que prefiramos, una impresión se reafirma: Barrios ha encarnado en sus personajes a los tres enemigos del alma —Lázaro no puede cortar las amarras espirituales que lo sujetan al mundo; Rufino es presa de la carne y del demonio (6).

Ahora bien: por muy clara que nos parezca nuestra visión, la prueba tendrá que ser concluyente. Las opiniones críticas hasta el presente han sido interpretaciones literales —a ras de las palabras o de la acción— de un aspecto parcial de la novela. Algunos no perdieron de vista los hechos (más significativos que las palabras también en novela) y acertaron en general, aunque no vieron ya la soberbia en fray Rufino, ya la carencia de deseo heteroxesual en Mario-Lázaro y el carácter neurótico (disfraz, racionalización) de su renunciamiento. Otros se atuvieron literalmente a las palabras de fray Rufino y fray Lázaro y en consecuencia aceptaron como auténticos el anhelo de éste y la santidad de aquél, así como la ejemplaridad de la vida conventual —opinando a veces en nombre de la mística y la teología, pero sin tratar de aplicarlas en lo más mínimo al estudio del caso novelístico.

Pero también encontramos apoyo en otras direcciones. Silva Castro, en el denso y bien orientado estudio de página y media que dedicó a *El hermano asno* en su libro *Panorama literario de Chile,* afirmó categóricamente la locura de fray Rufino y señaló a Barrios como «llevado del apetito de creación y con cierto propósito, no por subconsciente menos preciso, de hacer la caricatura de aquella negación de sí mismo que debe caracterizar a todo mínimo» (7). La locura del frailecillo la reconoció el mismo don Eduardo Barrios durante una entrevista en 1960, y

---

(6) La doctrina según la cual los enemigos del alma son el mundo, el demonio y la carne está en los catecismos, se basa en textos de la Escritura y se encuentra en las enseñanzas de los padres y doctores de la Iglesia, así como en Lutero. Las diferencias se limitan al orden e importancia relativa de los enemigos. San Agustín acentuó o consideró preferentemente la concupiscencia de la carne y en particular la lujuria (pues aquélla es el amor desordenado de uno mismo y de todas las posesiones perecederas, y «carne» como enemigo está en la pereza y gula y cobardía tanto como en la lujuria). Santo Tomás puso claridad reduciendo la importancia relativa del mundo y la carne a la de ser meras causas instrumentales del pecado —puesto que la concupiscencia o deseo no es pecado (contrario a como lo vería después Lutero); el pecado resulta del desorden del deseo—. Con respecto a esta novela, interesa contrastar la visión de Lutero —que en el párrafo 263 de su catecismo habla de nuestra «carne leprosa» cuya enfermedad rabiosamente consume todo a su alrededor— con la actitud franciscana ilustrada en las *Florecillas,* que se oponía principalmente a las vanidades del mundo mientras que a la carne difícil de gobernar la llamaba, compasiva y humorísticamente, «hermano asno». Este punto de los «enemigos del alma» lo desarrollamos extensamente en nuestro ensayo mencionado en la nota 1.

(7) Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1961, pp. 250-251.

también reveló que la tentativa de violación iba en serio (8). Y en cuanto a los matices protestantes de la novela, su abuelo materno Hudtwalcker —que desempeñó el papel de padre desde que Eduardo Barrios quedó huérfano a los cinco años de edad —era protestante, y de él dijo Barrios: «El influyó como nadie en mi conformación anímica; de su espíritu me reconozco descendiente genuino. Gracias a que de él viene mi "célula permanente", he logrado mantenerme en todos los medios por los cuales la vida me ha hecho rodar después» (9).

Claro es que las intenciones del autor no nos revelan necesariamente la verdad de una obra de arte. Pocos negarán la plausibilidad de que Mario-Lázaro pueda representar el mundo, pero el carácter ficticio de sus memorias y tentaciones podrá sorprender a muchos, y por cierto no habrá acuerdo sobre quién ejemplifica la concupiscencia de la carne. En cuanto al demonio —sin que olvidemos que mete la cola en todo—, se presenta al final en su papel de Acusador (διαβολος), y la apariencia exterior del capuchino, en la que persisten los accidentes infernales, como el olor a azufre.

Aunque habrá que probar también esto último (porque una visión confinada al aspecto «psicológico» verá allí únicamente una crisis en que un contenido de conciencia moral en función de autocastigo y exigencias de reparación aparece a nivel consciente en un delirio o alucinación, con patológico pánico resultante), en principio no debiera sorprendernos. El que el diablo se haga pasar por un monje no es nada nuevo en las leyendas y la literatura. O por un fraile franciscano —en el drama de Marlowe, el doctor Fausto le dice a Mefistófeles, que acaba de aparecérsele:

Go, and return an old Franciscan friar;
That holy shape becomes a devil best.

Mefistófeles reaparece de inmediato como un fraile franciscano.

Y la elección de un capuchino —en lugar de un agustino o carmelita o dominico— no es casual y probablemente obedece a otro rasgo de la imaginación y el carácter de Barrios: su poder de observación sutil y espíritu finamente irónico y malicioso. Hay un bien docu-

(8) Ver breve diálogo reproducido en nuestra disertación doctrinal; *La verdad psicológica en Eduardo Barrios* (Universidad de Minnesota, 1962 [University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 62-3103]), p. 303. Con respecto al hecho de fray Rufino, don Eduardo habló del conflicto de encontrados anhelos y pasiones y terminó con las siguientes palabras: «¿Quién lo empuja? El hermano asno, que todos llevamos dentro; la fuerza del macho que grita y empuja.»

(9) «También algo de mí», *Y la vida sigue...* (Buenos Aires, 1925), pp. 84-85. Este y otros aspectos biográficos importantes —como la ascendencia e influencia germánica por el lado materno y su fuerte chilenismo— se desarrollan en nuestro ensayo mencionado en la nota 1.

mentado antecedente de humanos celos entre las órdenes religiosas, cuya intensidad aumenta en proporción a la importacia del vínculo histórico —como en el caso de los Frailes Menores Capuchinos, que se separaron y constituyeron en rama autónoma de los Franciscanos Observantes en el siglo XVI—. Un capuchino que se aparece milagrosamente en un convento de observantes, tiene algo de cómico-histórico, que incide en el matiz de comicidad que hay en el terror que siente fray Rufino y se refuerza con la repetición del solo término «capuchino» con que el desdichado fraile nombra a la aparición; la elección artística de un capuchino intensifica, pues, el elemento de terror en una atmósfera tragicómica y contribuye a sugerir el diablo —no una pura idea filosófica de lo ético y la conciencia o un fantasma del recóndito superego freudiano (por más que el diablo pueda valerse de la verdad para engañar, por más que la conciencia moral, disfrazada en una alucinación, pueda precipitar una crisis decisiva en un loco)—. Lo cierto es que la circunstancia que estamos señalando fue lo que primero nos trajo la asociación mental diabólica.

¿Será Barrios el malicioso? Porque hay otra razón menos finamente irónica y sutil por la cual pudo Barrios haber elegido esa orden religiosa —razón vinculada al hecho de haber estado expuesto a la influencia protestante europea—, y la coincidencia que hemos apuntado en el párrafo anterior puede deberse al genio que acierta inconscientemente. Los frailes capuchinos se distinguieron en la acción, en la que sólo puede comparárseles la Compañía de Jesús, y al igual que ésta fueron objeto de los peores ataques dirigidos contra las órdenes religiosas durante los siglos XVII y XVIII —e igualmente hay libros y otros escritos infamatorios que pintan a los capuchinos con los más negros tonos—. Mas observemos que aun en caso de que fuera ésta la circunstancia que informó la elección de Barrios, la asociación mental implícita de «capuchino» sería también lo diabólico y no la *idea* de conciencia moral.

Pero es que apenas nos desprendamos de una actitud mental estrecha o confinada repararemos que ni siquiera hay una disyuntiva conciencia-diablo: la conciencia moral es precisamente una provincia, en la que el diablo ha tenido siempre principal jurisdicción y una actuación de primer orden. Claro es que habrá muchos literatos y psicólogos y demás gentes hipersensibles al diablo (que a otros no parece irritar gran cosa) y se resistirán, por tanto, a considerarlo seriamente, tanto más a reconocer un papel tan preponderante de lo diabólico en la zona del imperativo ético, de la conciencia y el ideal del *ego,* del amor propio al igual que el remordimiento, de la introyección del padre —y del Dios paternal—. Por su parte, la religión ha visto, o creído ver, esa

relación diablo-conciencia desde la Biblia hasta la más actual teología de nuestro siglo: el Acusador aparece en el Salmo 108, 6-7 (Salmo 109, en la *Scofield Reference Bible* [Oxford, C. 1917]), «[...] diabolus stet a dextris ejus. Cum judicatur [...]»; Reinhold Niebuhr vuelve a señalar el papel del diablo como acusador y enjuiciador ético, «[...] la tentación surge del *análisis* de la situación humana que hace la serpiente» (10); Paul Tillich, más que ningún otro —aun cuando lo haya presentado con una terminología más pasadera para el gusto moderno—, ha denunciado lo «demoníaco» en la distorsión de la verdad por la sociedad y en las pretensiones y reclamaciones de las leyes éticas. No, al diablo no puede ignorárselo ni tampoco considerarlo únicamente como la encarnación de las fuerzas instintivas recluidas en el inconsciente (que sería un diablo de tantos, un mero diablejo, el íncubo de las señoras burguesas de fines de siglo, de las beatas de Viena), al hacer lo cual, a la vez se magnifica el aspecto negativo de lo sexual y no se echa de ver al viejo diablo donde se encuentra. Y si alguien todavía puediera arrogarse el derecho de ignorarlo, no sería ciertamente el crítico literario —quien carece del derecho de ignorar cosa alguna y debe señalar tanto la realidad como el mito, tanto un mito como el otro.

La gran literatura europea ha relacionado siempre al diablo con la conciencia moral independizada de la caridad y esperanza; esto no es difícil de comprender, pues la estimación de los propios actos es susceptible de desvirtuarse por la soberbia, y el contrario remordimiento, si no se acepta con humildad, resulta en una tortura y destrucción diabólica —que es justamente el caso de nuestro fray Rufino. Ese es el significado de que los pecadores tengan que lavarse en el río del Olvido para poder entrar en el Purgatorio de la *Divina Comedia:* todo el «infierno» es una serie de testimonios de la conciencia y el remordimiento del mal en los mismos condenados, y en el más profundo círculo, la ocupación de Lucifer —«lo 'mperador del doloroso regno» con tres cabezas y sendos pares de alas de murciélagos, cuyo batir mueve los helados vientos del mal— es *morder* eternamente a los pecadores más terribles. (Hay una coincidencia imaginativa en fray Lázaro, que teme los insomnios y se acuesta tarde, porque «en la sombra de mi celda está siempre despierto el murciélago del remordimiento» [114]). El agudo Quevedo, claramente lo expresa en *Las zahurdas de Plutón:* «¡Y cómo se echa de ver que esto es el infierno, donde, por atormentar a los hombres con amarguras, les dicen las

(10) Lo conocemos de la versión inglesa: «[...] the temptation arises from the serpent's analysis of the human situation». *The Nature and Destiny of Man: A Christian Interpretation* (New York: C. Scribner's Sons, 1941, 1943), I, 179.

verdades!»; un alma desesperada se queja amargamente del «gusano de la conciencia, cuya hambre en comer del alma nunca se acaba: vesme aquí, miserable y perpetuo alimento de sus dientes.» En *Paradise Lost* se transparenta la inconsciente simpatía del autor por el gran rebelde, Satanás: «The tempter, ere the accuser, of mankind»..., cuya «conscience wakes despair», y así continúa atormentándose en el extenso pasaje que inicia el libro IV, hasta decidirse por regenar —y liberarse— una vez más de la esperanza, y junto con ella del miedo, y del remordimiento: «So farewell hope, and, with hope, farewell fear, / Farewell remorse!» Asimismo la literatura contemporánea de calidad nos da nuevos testimonios —a veces en reconocimiento de los antiguos—, como en el sermón de los castigos infernales en *A Portrait of the Artist as a Young Man:* «It is they, the foul demons, who are made in hell the voices of conscience.» O en una visión nueva, como en la obra maestra de Chesterton, la parábola del misterio del mal, *The Man Who Was Thursday.* Sí, pues, hay que mantener los ojos bien abiertos para reconocer al diablo —por lo menos en la literatura.

La creación artística de Barrios parte de elementos producto de la observación e intuición objetiva —esencialmente científica («ciencia» los llamó Barrios)—, elementos que se «subjetivizan» al captarlos el temperamento creador, para en una tercera etapa del proceso quedar ocultos —según lo reveló el mismo Barrios— «en la serenidad suprema de la forma externamente objetiva», resultado de lo cual es que la obra «se nos presente como un espontáneo milagro, como la verdad sencilla de un niño, como la ingenuidad de un simple» (11). Más de un estudioso de literatura ha quedado suspendido en esa red de «subjetivismo», hechizado por la aparente simplicidad e inocencia. Pero el examen crítico pronto descubre la sólida base de observación e investigación objetivas: desde un principio varios detalles de esta novela muestran que Barrios leyó temas franciscanos y doctrinales relacionados con la misma, además de las *Florecillas* de San Francisco, que fueron su principal fuente de inspiración, según lo que él mismo declaró (12) —no por nada ha hecho que el personaje relator sea quien está a cargo de las clases de historia franciscana en el convento— (16, *et passim).* Barrios también debe haberse dado cuenta o informado de aquel antecedente histórico de celos dentro de la orden fran-

---

(11) Citado en nuestro estudio «Los tres planos de la creación artística de Eduardo Barrios», *Revista Iberoamericana,* XXIX: 55, enero-junio 1963, p. 128.

(12) En una de las entrevistas a que nos referimos en nuestra tesis (ver nota 8), lo cual resulta evidente a la lectura de ambas obras. Barrios fue invariable en sus declaraciones: en este caso ver «*El hermano asno* y otros plagios», *La Nación* (Santiago de Chile), 24 de agosto de 1922. (El «plagio» se refiere aquí a una acusación, increíblemente absurda, de plagio de otra obra —la cual no tiene nada en común con la de Barrios.)

ciscana (las mismas *Florecillas* son un testimonio de tales celos entre los dominicos y franciscanos cuando estos últimos estaban llamando la atención de la cristiandad por su incondicional exigencia de absoluta pobreza).

Pasemos al texto de *El hermano asno.*

Ya en la primera página fray Lázaro se refiere al «desencanto hastiado a que conducen todos los caminos del mundo» [9]. A la página siguiente reconoce su descontento de sí mismo y que indudablemente no es un buen franciscano, y tal vez nunca lo sea, y enumera las causas: «El mundo, las gentes [es decir, el mundo], aquel descalabro... [el mundo], ¡sobre todo aquel descalabro!..., asentaron en mí excesiva experiencia [otra vez el mundo]» [10]. Lo enoja fray Elías, porque «es un fraile sin ensueños [ilusiones, fantasías, cosas vanas], sin pasado [siempre el mundo], sin escrúpulos», que «ignora cómo se languidece por ansias del alma» [19]—un aspecto de *acedia* (13), la vieja plaga

(13) Forma del latín patrístico adoptada del griego ακησια (apatía, decaimiento de la voluntad); latín medieval *accidia.* Se dividen estas voces en castellano: «acedia» para «desabrimiento» (lo que por estas latitudes llamamos «mal humor»), y «acidia» para «pereza» (sinónimos del pecado capital), aunque el concepto originario es bien complejo y ambas acepciones son aspectos de la misma actitud básica; así, Dante coloca a los *accidiosi* en la misma ciénaga con los iracundos. Nuestro arcipreste se detiene en el aspecto de hipocresía: la acidia se hospeda en casa del amor, y Cejador señala el blanco a que apunta el verso, «El clérigo hipócrita enamorado [...] anda triste y ensimismado» (Clásicos Castellanos [Espasa-Calpe], I, 118). Notemos que la tristeza en la Edad Media es siempre muy mala señal y se la considera un vicio, como se ve en todos los escritos de los místicos y de la vida monástica; igualmente «melancolía» incluye originariamente la acepción de «desabrimiento», y sólo más tarde fue corriéndose hacia «tristeza» y «desánimo» para, finalmente, llegar a la tierna y pensativa actitud romántica («melancolía» = latinización «atrabilis», negra bilis [de allí «atrabiliario»], humor que se suponía originado en el bazo, *spleen* en inglés [de allí «hipocondría»]; observemos que en los países de habla inglesa *spleen* se usa en el sentido de «mal humor», «irritabilidad», mientras que en el resto del mundo, probablemente debido más que todo al uso romántico baudelairiano, se ha fijado en la acepción de «melancolía triste», «desánimo»). Petrarca es el más importante o primer factor de estos cambios —no en vano se llama «el primer hombre moderno»— y sólo la *acedia* o *accidia,* que es el tema de su *Secretum,* nos da todos los aspectos y matices de esa actitud básica (puesto que alcanza al temperamento) que encontramos reflejada en fray Lázaro a la vez que encaja a la perfección en el marco conventual. Esta palabra y concepto creció y se mantiene con mayor vigor en italiano, el idioma en que más se leyó *De secreto conflictu curarum mearum* (en que el poeta no puede dejar de complacerse en la languidez [mejor *languore* de la melancólica *accidia* a pesar de que San Agustín le señala la corrupción de su voluntad), así como *De otio religioso* (en que se exalta la paz y seguridad del convento por sobre los vanos afanes del mundo, tema que todavía encuentra un eco en las ansiedades de fray Lázaro). En cambio, en castellano, tanto en el idioma como en la literatura, no se entiende o no existe la compleja *acedia* o no se admite el «conflicto» o sólo se ve como fingimiento, es decir, como en el ejmplo del Arcipreste de Hita, hipocresía: será el carácter más aristado de lo español —que en su tipo tan bien ejemplifica fray Elías en la novela que estudiamos— que no va con las medias tintas. A España por fin llegó un aspecto (el fundamental) de la *acedia* con la noción adoptada de la psiquiatría francesa del siglo XIX, «abulia» —nueva fase, aunque secularizada y parcial, de la vieja *acedia,* como que su objeto había sido la psicología romántica—. En Barrios se percibe la influencia de la genera-

espiritual de los conventos. A través de las críticas de Lázaro podemos ver que fray Elías da en el clavo: éste recuerda «la parábola de la alegría perfecta» *(Florecillas)*, y que San Francisco llamó a la melancolía (acrimonia, nostalgia del mundo, *acedia)*, «la enfermedad de Babilonia» (Babilonia, el mundo). Un acento neurótico se agrega cuando Lázaro *ve* que el otro fraile «bajaba sus ojos irónicos, fijándolos en los dedos de mis pies, cosa que me pone siempre muy nervioso» [19]; recordemos que hasta hace una generación ningún caballero respetable andaba por ahí mostrando los dedos de los pies. Todos los sentimientos que se expresan en esta página corresponden a los vanos cuidados del mundo.

El súbito penoso darse cuenta de sus pies descalzos vuelve cuando fray Lázaro se encuentra ante María Mercedes [77], y así también la vanidad y vergüenza mundana sobre su tonsura y la fealdad del hábito —peor aún, su edad— o tan sólo su agudo sentido del ridículo [46, 72, 73, 77, 142], o su vano estar pendiente de aficiones demasiado humanas y de las opiniones ajenas o de su propia importancia o sentimientos heridos [65, 66, 99] que pueden ocasionarle «pueriles ganas de llorar» [106], o «una loca alegría» [100], o la esencial vanidad de «un alma romántica» [143].

Fray Lázaro está —o parece estar— pendiente de los demás de un modo vano y desgobernado que se toca con el extremo contrario de perder contacto con la realidad, como cuando dice que no puede (o no debe) tratar a María Mercedes «fríamente, y menos con dureza», y *decide* guardar silencio y esconder su emoción como una culpa, y que ella jamás verá lo que pasa en el corazón de él; luego conversa con la muchacha (lo que no podría ocurrir si él no buscara la ocasión continuamente), y hasta tiene pensadas las palabras que le va a decir: «No conviene, María Mercedes, seguir viéndonos a ocultas de la señora Justina...», para terminar anotando. «Y no pude» [111]. ¿Pero es que hay alguna posibilidad de que María Mercedes se dé cuenta siquiera de lo que pasa *por la mente* del fraile? Este sigue anotando: «Se recapacita a solas, se proyecta...»

La inercia, la indolencia y blandura, el vago anhelar, el fastidio y la crónica tristeza de la *acedia* persisten por todo el relato: «[...] a ratos divago [...]» [57]; «Yo escucho, divago, sueño...» [62]; «Me va enviciando, Señor, este goce de disolverme entre las sensaciones apa-

---

ción del 98 (ver nuestro estudio «El tipo psicológico en Eduardo Barrios y correspondencias en las letras europeas», *Revista Iberoamericana*, XXIV: 48, julio-diciembre 1959, nota 39); asimismo la blandura de fray Lázaro, sus divagaciones, sus dudas, su sensual melancolía corresponden a una psiquis más compleja —o en conflicto consigo misma—, de raíces abiertas, y sobre ellas preside, a través de los siglos, el espíritu de Petrarca.

cibles» [64]; «mi abandono a las sensaciones suaves y vagas...» [69]; «Pero aquí, desocupado, no sé qué me entra. Una melancolía, una pesadumbre, un miedo, un desasosiego incómodo...» [73]; «Mato el tiempo» [80]; «mi dolor parecía derivado en una sensual melancolía» [99]; «[...] un gran desaliento» [116 y 117]; «una infinita melancolía cayó siempre sobre mi corazón» [117].

Los pares opuestos Mario/Lázaro, pasado/presente (futuro), hombre de mundo/hombre de Dios, así como la noción de «vida» —el «hombre que tanto ha vivivo», «con experiencia»—, aparecen constantemente [44, 50, 58, 67, 73, 74, 78, 106, 116]. Lázaro se sonríe «interna y profanamente» cuando otro fraile lee en las *Florecillas* la anécdota sobre los méritos de la cortesía —que «es una de las cualidades de Dios, quien da el sol y la lluvia a los justos y a los injustos por cortesía» [41]; esa palabra «interna» ilumina al «profanamente», que más que «irreverentemente» (que se avendría mejor con lo externo), señala la resistencia interna de Lázaro a la impresión que a pesar de él mismo le produce el «franciscano candor», es decir, lo «profano» = secular, opuesto a lo sagrado (primera acepción como adjetivo); «profano (adjetivo o sustantivo) = «libertino o muy dado a las cosas del mundo» (Academia). La insistencia con la palabra misma «mundo» por todo el texto, así como con el adjetivo «mundano», es evidente [24, 25, 41, 46, 48, 50, 54, 58, 62, 67, 116, 138, etc.]. Si no perdemos de vista el hecho de que «mundo» y todas las nociones relacionadas al mismo que hemos observado se dan únicamente asociadas con fray Lázaro, resulta claro e incontrovertible que Barrios lo hizo con deliberación artística y que es una clave en la composición y para la inteligencia de la novela. Al mundo lo encarna, pues, exclusivamente —con toda claridad— fray Lázaro.

A fray Lázaro se lo ha considerado un exponente del imperativo deseo sexual —simple, fuerte, consciente atracción sexual por la joven hembra María Mercedes—. Una lectura atenta basta para ver que lo contrario es la verdad: el fraile —tanto como el mundano Mario— es el exponente de una neurosis con carencia de necesidad o impulsos sexuales, preocupación sintomática, y un complicado mecanismo de justificación y escape. Barrios era plenamente consciente de la compleja psicología de su personaje, y al respecto dejó claves disimuladas, aunque innegables. Y al igual que en las obras que recordamos de Henry James, la perspectiva es perfecta, y no hay ni un asomo de «mala fe» narrativa; es decir, que todas las señales apuntan en la misma dirección, y ningún transeúnte que hubiese tenido ojos para ver se hubiera equivocado de camino.

Fray Elías le dice a Lázaro, al principio de la novela, «con airecillo

de aburrida sorna»: «Déjese de tonterías, hermano. Se entra en el sayal en definitiva, y se canta misa, y se sirve a Dios con sencillez, con alegría, con fuerza, *como un hombre*» [19] (subrayado nuestro); tiempo después, Lázaro, en una circunstancia muy significativa [100], recuerda sólo esa parte —«como un hombre»— de la opinión de fray Elías. Hacia el final, después de su interminable alegar que sufre y debe cuidarse de la tentación carnal, Lázaro vuelve a expresar sus sentimientos heridos, basado en meras suposiciones, y agrega: «Yo no soy peligroso. Aunque María Mercedes estuviese enamorada» [129], lo cual suena como un pretexto de moralidad o sentimentalismo que disfraza una confesión. Lázaro debiera ser un buen fraile y no vivir obsesionado por la atracción femenina; pero si en verdad lo impresionara y excitara tanto la mujer, entonces mejor le valiera ser por lo menos «peligroso».

El primer encuentro con María Mercedes es revelador: «Todo mi ser tembló de súbito. La sangre se me detuvo en las venas, dejándome flojos los miembros, saltante el corazón, el cerebro oscurecido» [44-45]. Podría tratarse de una reacción algo anormal, que sería más típica o posible en un adolescente —bien documentada en libros de psiquiatría y de la personalidad (14)—, y aun podríamos pensar que tiene que ver con el impacto de una violenta excitación sexual. Pero continúa: «Aquella lanzada, cuyo golpe relampaguea para iluminar repentinamente la memoria del dolor, despertó una vez aún mi tragedia.» El sexo ha desaparecido del cuadro —si es que alguna vez estuvo en él—, y entonces su tragedia misma, y hasta la reacción psicológica excesiva, parece la *historia* que encubre, palia y cohonesta el malogro total de la personalidad. Lo que queda en el párrafo confirma la impresión de anormalidad psíquica: «Y balbucí algo, confuso, sin poder, no obstante, articular una palabra completa.» Observar esas cuatro comas y un punto para sólo doce palabras: cómo el fondo psiquiátrico objetivo, a través de la identificación subjetiva, llega a su forma más adecuada —que es a su vez potencia de expresión y sugerencia— en los elementos estilísticos. (No olvidemos que Barrios usó este mismo rasgo psicológico en obras anteriores para completar con correspondencias somáticas adecuadas y contrarias a su propio caso «subjetivo» un cuadro esquizofrénico perfecto en *El niño que enloqueció de amor* y otro

(14) Fray Lázaro está bien encuadrado en un «temperamento», en el cual cabe este rasgo. Ver ejemplos literarios del mismo en otros autores y coincidencias con estudios científicos, en nuestra tesis citada en la nota 8 *supra*, páginas 62-63, 128, 248-249.

neurótico con visos de esquizofrenia en *Un perdido* (15). Barrios no hacía las cosas por casualidad.)

Abajo, en la misma página, fray Lázaro está descubriendo el notable parecido de las facciones de María Mercedes con las saturadas de sensualidad que corresponden a la antigua amada —el retrato es bellísimo y excitante—; mas unas pocas palabras saltan de golpe y el cálido retrato se nos enfría sin remedio: «¡Pero, Señor, si también *descubro* en ésta repetido el *afán* por escotarse!» (subrayado nuestro).

---

(15) Las combinaciones de rasgos tales como se observan en literatura, que coinciden con lo observado en psiquiatría médica y teoría de la personalidad, las hemos mostrado en nuestro artículo sobre *Un perdido* que acabamos de citar en la nota 13, ampliado en nuestra tesis doctoral; en ésta también hemos estudiado página por página el progreso de la locura en el «niño», citando autoridades en psiquiatría, sin encontrar una sola desviación (pp. 125-152). Hay un rasgo central que en Lázaro llega a lo patológico: su permanente indecisión y deliberación previa a cualquier acto —«algo que a cada paso me exige preguntarme: "¿Qué iba yo a hacer? ¿Qué iba yo a decir? ¿Qué estaba yo pensando?"» (69)—. José Ignacio Arcelu, el personaje espiritualmente afín a Baroja, en *El mundo es ansí* nos deja penetrar en la organización de este carácter en un corto párrafo, claro como un esquema: «Cualquier cosa que otro resuelve instintivamente, yo tengo que resolver por razonamiento. Desde ponerme los pantalones hasta salir a la calle, he de ir calculando todos los días si sería mejor hacer o no hacer» (Colección Austral, 1943, p. 126). La literatura aquí anticipa con exactitud uno de los «componentes» del temperamento cerebrotónico de W. H. Sheldon: «Everything always has to be decided anew. He must needs entertain the alternative of *whether or not* to go to bed, to get up, or to have a bowel movement. Matters do not reduce readily to routine» *(The Varieties of Temperament* [Harper, 1942], página 80). En el ejemplo anterior de Barrios, Lázaro continúa: «Y luego veo que no era nada, sino continuar mi soledad, mi abandono a las sensaciones suaves y vagas...» —y nosotros vemos que es un aspecto de *acedia*—. Lázaro no hace nada espontáneamente; todo son propósitos, todo tiene que *decidirlo* —por ello subrayamos esta palabra más de una vez— como en la significativa serie siguiente, en que se transparenta lo patológico: «Decidí enmudecer [...]. Y resolví que hablara sola [...] La dejé concluir [...] pasé a otro punto con naturalidad [...]», etc. Es decir, que hasta resuelve refractadamente fingir la espontaneidad. Todo mezclado con «[...] me resultó sospechoso [...] se me antojó premeditado [...]. Mi suspicacia redobló [...]» (56), en que Lázaro proyecta sus propias premeditaciones sobre María Mercedes hasta llegar al borde de la manía persecutoria. Ese refractado deliberar y decidirse de Lázaro aparece por todo el relato, como en los siguientes ejemplos: «No debo» (repetido, 96); «Iré a ese pueblo, lo he querido» (98); «No sé qué me indujo» (repetido, 103); «Creí forzoso negarlo» (105); «Hube de ir» (118); «He de enmendar» (143); «Debo contenerme» (148). A veces se nota el prurito de autojustificación o el típico remordimiento (la *manie de rumination).* O el rasgo deriva desfavorablemente: «Me revestí de beatitud» (140), seguido a dos páginas de «Yo me había calado ya la máscara de la beatitud nuevamente [...] Y fui yo, de nuevo yo, el dueño de la situación» (142) —sentimientos tanto más anormales cuanto que ocurren durante una conversación con su antigua novia Gracia—. Las oraciones brevísimas y la frecuentísima enálage de presente implican aquí el mismo rasgo: «Me voy» (73). «Vamos allá» (86). «Voy» (97). (La singular densidad verbal por su parte apunta a un cambiante, continuo sucederse de ocurrencias y acciones, el cual se integra en un cuadro de la personalidad con las notables alternancias del estado de ánimo que parecen regir la conducta tanto como las opiniones y sentimientos de Lázaro: observar que sus juicios de los demás y del convento oscilan de desfavorables o irónicos en su totalidad a favorables o exaltados en su totalidad, lo cual señala una tendencia maníaco-depresiva.) En este análisis también se nos reveló de inmediato la anormalidad sexual de Lázaro-Mario —su obsesión y miedo de la mujer complicado con el mecanismo de la manía persecutoria—

Luego: «Para vencer mi trastorno, preciso que ella me repusiera en la *realidad presente*» [45]. ¿Dónde estaba Lázaro mientras esa muchacha hermosa y terriblemente atractiva lo miraba y le hablaba insistentemente? ¿No era que le hacían tanto efecto ese óvalo puro del rostro, ese pelo broncíneo, esa garganta suave, alta y llena, ese color de nardo, esas cálidas ojeras que envuelven los ojos pesados de pestañas, esa tierna morbidez? ¿En qué «realidad» estaba desterrado Lázaro mientras usaba la cara y el cuerpo de María Mercedes para hacer comparaciones mentales y reflexiones pedantes? Ciertamente, Lázaro no da ninguna muestra del deseo espontáneo, *conectado,* macho, y Barrios lo sabía.

Y todo esto puede observarse siguiendo nuestro método de investigación que permanece adherido al texto y admite parte de las convenciones propias de la ficción. Fuera de nuestra disciplina, la interpretación iría de inmediato mucho más lejos: en la vida real —es decir, en el consultorio psiquiátrico— un escrito como el que estamos estudiando lo haría a su autor, el seudo-fraile en cuestión, sospechoso de deformación mentirosa. Nosotros también podemos ver que María Mercedes no se da cuenta de las situaciones y sentimientos inventados y descritos por Lázaro, y que lo más probable es que Lázaro la esté induciendo a decir lo que justifique sus fantasías de hiper-erotismo «normal», y es verisímil que Barrios mismo lo haya advertido por lo menos como posibilidad y lo haya querido así, pero la prueba literaria se estiraría demasiado. La psiquiatría en cambio no vacilaría tanto. Y en seguida observaría otras cosas; por ejemplo: Lázaro sugiere un episodio de erotismo homosexual entre María Mercedes —como contado por ella— y una compañera de escuela [119], que tomado separadamente no pasaría de ser una pasajera manifestación de sexualidad adolescente, pero que recogido por Lázaro se carga de otro significado —el de una proyección de lo que está reprimido en el inconsciente de Lázaro. Y esta observación (en realidad todo el conjunto de ma-

---

anormalidad que de acuerdo a la concepción freudiana está a su vez directamente vinculada a la hipersensibilidad, la suspicacia, los celos, y las razonadas y obstinadas ideas del personaje. Las variadas asociaciones de esquizotimia, ciclotimia, personalidad paranoide, con cerebrotonia, etc., que muestran los personajes de Barrios en esta y otras novelas, se acercan a la complejidad de la vida liberándose de toda rígida sistematización científica o de las intuiciones caracterológicas del mismo Barrios y otros autores. Ya empezamos a observar lo precario de las sistematizaciones —por más que nos ayudaran en nuestra búsqueda—, así como las amplias coincidencias intuitivas, en la nota 19 de nuestra tesis (pp. 52-53 y 230-237). El caso de fray Rufino, evidentemente más grave que el de Lázaro, tan sólo lo esbozaremos más adelante. Al desarrollar en esta novela la personalidad paranoide (que enriquecería veintiocho años después con *Los hombres del hombre),* Barrios completó el triángulo de las básicas tendencias temperamentales o estructuras de la personalidad que reconoce la psiquiatría moderna.

nifestaciones neuróticas de Lázaro) se refuerza con la repetida invocación a la madre—cuando ocurre explícitamente [50, 83-84-85-86], y aún más cuando se halla contenida implícita o inconscientemente en una fantasía [62]. En este punto la disciplina literaria presta su apoyo: el tema de la madre «débil» que destruye el carácter de su hijo es uno de los preferidos de Barrios y aparece en las otras dos novelas de esta época—con enorme intensidad en *El niño que enloqueció de amor*. A un artista como Barrios no se le escaparía por casualidad—o «inconscientemente»—una cuádruple mención de apego a la madre en una novela, y es igualmente indudable que supo o intuyó los posibles significados de que fray Lázaro clamara: «Madre mía, ¿qué te has hecho? [...]. ¡Ah, desearía ser de nuevo yo el niño! Necesito de ti; decirte, no madre, sino mamá, y entibiar mi corazón en tu regazo. ¿No puede ya ser?» [84-85]. El contenido autobiográfico de este largo pasaje de página y media es esencial para comprender el método y proceso creativo en Barrios y su fase central de la identificación subjetiva con el personaje; hay que leer todo el pasaje, que es bellísimo. Hasta aquí estas observaciones han sido fructíferas, pero preferimos no adentrarnos por la interpretación psicológica amplia, que aplicada a las ficciones de la literatura con exclusión de otros aspectos (sociológico, filosófico, etc.), y sin el método de la disciplina literaria, puede llevar a extremos inexactos cuando no risibles. No en vano cierta crítica llamada «psicológica» o psicoanalítica, de la que se abusó—y todavía se abusa—tanto, ha caído en descrédito (16).

Ciñámonos al texto, que aún puede reservarnos revelaciones decisivas. Fray Lázaro se encuentra en su celda, en un estado de completa indecisión mezclada con sus pruritos de ridículo y de impureza. Le entra la consabida melancolía y una pesadumbre y un miedo y desasosiego que le «impiden» acostarse. «Se me figura que tan pronto me acueste comenzaré a oscurecerme. Siento un ansia inexplicable

(16) Ver S. Stephenson Smith y Andrei Isotoff, «The Abnormal from Within: Dostoievsky» *(The Psychoanalytic Review*, XXII: 4, octubre 1935), donde se muestra un eminente ejemplo de inexactitud crítica debida a desatención de fuentes, unilateralidad incompatible con una actitud perceptiva ante la literatura, etc. Cuando el analista trata de descubrir basado en asociaciones libres más de lo que el escritor habría querido poner, puede llegar al ridículo de estarse psicoanalizando a sí mismo sin darse cuenta; sin embargo, prestigiosas revistas especializadas han aceptado análisis sobre autores muertos hace siglos, con método insuficiente e inobservante de las mínimas precauciones exigidas por el mismo psicoanálisis—como por ejemplo el de Ella Freeman Sharpe, «From *King Lear* to *The Tempest*» *(International Journal of Psycho-Analysis*, XXVII, 1946), que a partir de las obras dramáticas creyó descubrir una incontinencia fecal («rebelión anal») de Shakespeare cuando era bebé, y otras revelaciones no menos sorprendentes—. Por otra parte, dudamos que pudiera hacerse una crítica exacta y acabada de una novela como *El hermano asno* sin el aporte serio de la psicología y psiquiatría (sin descuidar los diversos enfoques científicos)—algo más que la jerga a la moda (un discernimiento psicológico ingenuo es lo esencial).

de huir, de huir de mí, de esquivar la presencia de este yo recóndito que diríase que va a acusarme en cuanto nos encaremos...» [73]. Aunque no quiere y teme enfrentarse, reconocerse con él, se le alcanza conscientemente —por lo menos de momento— que hay un otro yo recóndito, otro yo que es un acusador, es decir, la verdad. Pero las defensas neuróticas se restablecen en seguida: «¡A acusarme en cuanto nos encaremos! ¡Dios mío! ¿Cómo escribí esta frase?» Está claro como el agua que Barrios sí sabía muy bien por qué escribía estas frases para su personaje —y por si todavía hubiera algún escéptico, tener en cuenta que éste no es un caso aislado, sino uno de una inacabable serie comprobada en nuestros trabajos citados más arriba, y que cientos de indicios ya concurren para producir una evidencia incontrovertible—. Por supuesto, el yo recóndito acusador no es Mario. Mario no tiene nada de recóndito, y menos aún de acusador: Mario es un pelele con el que Lázaro se encara y a quien a su vez acusa —y condena y ajusticia— todos los días. Y así vuelve a hacerlo en esta ocasión, si bien ha restablecido la ficción neurótica: «Debo coger las disciplinas, debo azotarme. ¡Sí! ¡Hay que matar a Mario!»

Ya la primera vez que nos acercamos a Barrios observamos que su extraordinario interés y poder de observación psicológicos daban ocasión, por suerte muy pocas veces, a que se le escaparan al texto novelístico expresiones propias de la intuición científica. En *Un perdido* señalamos algunas observaciones de naturaleza científica originales para la época, y otras que apuntaban a la influencia de la psiquiatría francesa de fin de siglo (17). Otra coincidencia muy significativa e indicio que se suma en forma abrumadora a los demás que venimos enumerando es el hecho de que Barrios se refiera por primera vez en forma seudo-científica al inconsciente —por boca del mismo Lázaro— tres líneas más arriba del pasaje que estudiamos en el párrafo anterior. Lázaro teoriza, y sus nociones de «instinto» y de «inconsciente» («subconsciente» pone Barrios) no tienen nada que ver con las de Freud, para quien el instinto está lejos de ser un sabio (como que es en gran parte inaceptable, tanto desde el punto de vista social como del personal, y es el objeto de la represión), y aún menos es el inconsciente madre nutricia de sabiduría (como que está lleno de monstruos reprimidos); lo que teoriza Lázaro nos recuerda concepciones anteriores. Una coincidencia notable:

> BARRIOS (Lázaro): El instinto, ese viejo sabio, que se nutre en la oscuridad con las experiencias asimiladas en lo subconsciente, aprendió a temer el mañana.

---

(17) *El tipo...*, pp. 295-296. Tesis, pp. 246 y ss.

> Amiel: El instinto, la naturaleza, la actividad divina e impersonal nos curan de nuestras locuras personales [...]. La base esencial, maternal, de nuestra vida consciente es nuestra vida inconsciente [...] (18).

Esta es la concepción del inconsciente —con numerosas variantes— que predomina en el siglo xix y cuyo principal antecedente es Goethe. Para nosotros, el hecho de que Barrios se separe de Freud (lo ignore) en teoría refuerza el significado y transcendencia de que se encuentre con él en los casos enfermizos concretos de sus personajes.

Al estudiar *El niño que enloqueció de amor* establecimos una cronología de la influencia de Freud y creemos haber demostrado que Barrios, sin conocer las teorías de Freud en 1915, desarrolló un caso novelístico auténtica y notablemente freudiano (19). La publicación de *El hermano asno* en 1922 coincide con los años de explosión de la moda intelectual vulgarizada —y sensacionalista— de Freud en Europa, que empezó en la posguerra y siguió de allí en adelante. En esa época muy pocos tenían una noción no equívoca del término «inconsciente» —o «subconsciente», como se lo designaba con imprecisión característica (los diccionarios españoles más recientes todavía revelan esa imprecisión)— y se confundían aspectos de la concepción de Freud con otros que provenían de ideas también en boga, como las de Schopenhauer y von Hartmann. El pasaje a que nos hemos referido en *El hermano asno* muestra que la información teórica de Barrios no debía pasar de la corriente curiosidad intelectual y adivinanza, la cual se daba junto con su genial intuición de la patología del inconsciente *en sus personajes*, en la que coincidía con la visión de Freud. Esta coincidencia puede tener que ver con circunstancias susceptibles de producir efectos similares en las vidas del hombre de ciencia y del novelista. Un inteligente, objetivo estudio biográfico de Barrios podría resultar iluminador (20). De Freud, naturalmente, hay varias biografías, y la etapa actual es de revisión de las biografías, en la que se acentúan los hechos de su vida y características temperamentales que pudieron haber influido en su particular visión del inconsciente; un estudio tan penetrante como el de Erich Fromm (21) podría servir de ejemplo y a la vez ayudar a establecer un paralelo con Barrios y a

(18) «9 de agosto de 1862», *Fragmentos de un diario íntimo* (Buenos Aires, Sopena, 1941), I, 86. Tomamos ex profeso una traducción ajena, que cotejamos con el original francés.

(19) «El medio, los sucesos, las pasiones, en el origen de la locura del "niño"», tesis doctoral, pp. 153-200.

(20) Iluminador de la obra, tanto como de una vida singularmente novelesca. Ojala los estudiosos de la nación hermana no lleguen demasiado tarde para recoger los datos necesarios.

(21) *Sigmund Freud's Mission* (Harper & Brothers, 1959).

explicar las notables correspondencias que se observan en sus personajes, en cuyas neurosis predomina siempre el aspecto sexual. *El niño que enloqueció de amor* es la más asombrosa ilustración del complejo de Edipo (tal como lo concibió Freud) que nosotros hayamos encontrado en literatura—no tenemos en cuenta los ejemplos, de dudosa autenticidad, aportados por novelistas como Hermann Hesse y muchos otros posteriores que se nutrieron de la teoría freudiana antes de escribir.

En *El hermano asno* ya hemos visto converger la visión psicológica (y en seguida veremos la teológica) con la estructura temática. Lo cual se confirma en lo que queda de la novela; así, cuando Lázaro teme por la salud de su alma en episodios relacionados con María Mercedes, sus fantasías se resuelven en preocupaciones mundanas y aun en exponer el otro enemigo del alma: el mundo. Por ejemplo, cuando «ha surgido en mí, presto, en pie, violento, Mario» [116], ¿se trata de espontáneos celos carnales ante la sospecha de que otro hombre se cite con María Mercedes? Sus palabras podrían hacérnoslo pensar, pero tan pronto como desaparece la pretendida sospecha todo el episodio se convierte en ocasión para acusarse de «mundano», aun incurriendo en la misma vanidad del mundo—«mis sienes tonsuradas, mi aspecto "tan así"...»—, y entonces nos percatamos de la poca naturalidad de las palabras mismas, de la hoquedad ampulosa de ese «en mí, presto, en pie, violento, Mario», que está cubriendo la carne viva de una psiquis (la hipersensibilidad de otros celos siempre alerta, sintomáticos). El mismo trastrocamiento ocurre cuando fray Lázaro, para precaverse contra las presuntas intenciones de la antigua novia Gracia [56], le revela a su hermana María Mercedes la significación franciscana de la simplicidad—que no es lo opuesto de la tentación carnal, sino de las complicaciones, de la vanidad, del amor a las riquezas del mundo.

(Concluirá.)

A. M. Vázquez Bigi
Northern Illinois University
De Kalb, Illinois 60115
Estados Unidos de América

CANCIONERO DE SOMERSET *

POR

ILDEFONSO MANUEL GIL

1

(Con Vicky)

Espérame, poema. Y si no esperas
tampoco pasa nada.
Estoy jugando ahora con mi niña:
poesía en la cima de la gracia.

2

(Tarde de domingo)

En este silencio sueño
la algarabía de España.
¡Cómo me duele ese grito
que me araña en la garganta,
que se contiene y se encona
y se vuelve sangre mala,
sangre de negros recuerdos,
sangre de patria enfangada!

Dolor de ser y no estar
en la única tierra amada.

3

(Instante)

En el rosal sin hojas,
al pie de mi ventana,

* Del libro *Los días del hombre,* de próxima publicación en la colección «Poetas de hoy», de «La isla de los ratones».

hay un pájaro negro
—no sé como se llama—
que ha parado un instante
su vuelo. La mañana,
tan silenciosa y pura,
pule sus luces altas.

Mi niña está durmiendo
y la vida descansa
como el vuelo del pájaro
en la desnuda rama.

4

(Poema del tiempo)

En ese «Christmas tree» que mis hijos han puesto en un rincón de [mi despacho,
las luces de colores se apagan y se encienden
sobre las falsas ramas de un verde tan perfecto.

En la pausa de luz y de penumbra
confusamente enciende mi memoria
lejanas Navidades de mi infancia.

¡Qué tremendo destino y qué terriblemente hermoso!
Ahora ocupo el sitio de mi padre
y el que entonces tenía es hoy el de mis hijos.
Me borro y me enriquezco y me desvivo,
me pongo tras sus ojos para mirar la noche alegre, limpia
de tantas amarguras, de tan profundos decisivos huecos,
del dolor de vivir hacia la muerte.

Y poco a poco las palabras cambian,
la «silent night», la «holy night» se quiebran
en un sonar de viejos villancicos
y veo a los muchachos que cantaban pidiendo el aguinaldo,
a quienes yo envidiaba porque andaban casi descalzos en la nieve,
niños de la intemperie y la aventura.

Y soy y vuelvo a ser y aquí, a mi lado,
mi padre está partiendo los turrones
y mi madre dorando su sonrisa,
y Victoria y Antonia, mis hermanas,
y la sonrisa madre se pone ahora en labios de mi esposa
y yo soy yo y Alfonso, Miguel, Pilar, Antonio y Vicky,
y todo vuelve a ser y a ser más bello
en la unidad de tiempo que es mi vida.

5

¿Habrás de ser, España, solamente
la patria del recuerdo? En la memoria
me estás creciendo pura y sin historia,
desnuda y ofrecida castamente.

Montañas, ríos, padecida gente
bajo el mentido sueño de una gloria
girando en el vacío, vana noria
que airea el aire de su seca fuente.

Mas todo se hace hermoso en el recuerdo,
un paisaje entrevisto, una calleja,
una mano tendida, una mirada,

una niebla de luz en que me pierdo
y me gano a la vez mientras se aleja
para volver la patria desterrada.

6

(Silencio de Dios)

Ya no envías, Señor, tus mensajeros,
criaturas celestes, las purísimas voces,
anuncios de jazmín, de llanto y fuego.

Nos dejas en nosotros, solitario
abandono del hombre en los adentros
del alma. Te buscamos
desesperadamente entre lo nuestro,
en medio de las cosas y los seres
que son nuestra costumbre y nuestro cerco,
las rígidas fronteras
de nuestra realidad y nuestro ensueño,
para volver vencidos,
con las manos abiertas en su duelo.
El destino del hombre
es elegir entre inconsciencia o miedo.

A gritos te pedimos
una ayuda de luz, un mensajero
que nos deje soñar con el milagro
de ser el barro eterno.

¿No quieres escucharnos? ¿No nos oyes?
La respuesta, Señor, es tu silencio.

7

A la orilla del mar, soñando a España,
la veo en mí adentrarse y ser más mía,
purificada y alta en el recuerdo.

Llevo el agua a mis labios
como bebiendo de mi propia pena
¿es amargura tuya, mar inmenso,
o son sangres y lloros que te llegan
por los hermosos ríos bordeados
de chopos y de anhelos campesinos?

Del ensueño y la pena,
de los ojos cerrados, de los labios
por donde el aire suena España, España,
me naces hija y madre más hermosa,
más dolorida y honda,

y el sueño es recordar, ir agua arriba
por el río del tiempo
hasta tu tierna sencillez de aurora
o tu raíz de llanto.

Tu inmóvil esperanza,
tus andares de niño detenido
al pie del alto muro,
las iras que te crecen
como las aguas crecen en el dique
ansiando campo libre, tierra abierta,
son en mi lejanía dulce poso
en el fondo del tiempo, quieto, oculto,
como la madre de tus vinos viejos.

ILDEFONSO-MANUEL GIL
Brooklyn College
THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

EL SUICIDA

POR

FRANCISCO UMBRAL

Nembutal. Sedante, hipnótico y antiespasmódico de acción rápida y breve. Vuelvo a leer en el estuche, en el prospecto, el nombre del barbitúrico, sonoro como un disparo, seguido de esos adjetivos tan concretos, tan claros, tan concisos, que parecen atenuar con su sentido el estampido brutal de la palabra escrita en letras negras, grandes, precisas. Nembutal. Pero el Nembutal es sedante. Sedante como la misma muerte, sin duda. Pero el Nembutal es hipnótico. ¿Y qué es la muerte sino un hipnotismo? Alguien, algo, la nada, desde no sé donde, nos hipnotiza para siempre. Morirse es quedarse mirando fijamente algo, por toda la eternidad. También pienso que la muerte es un burdo truco de hipnotizador de barraca. Antiespasmódico. Quiere decirse que no hay espasmos. Que todo va a ir bien. Que incluso este temblor de manos, este sonarme el corazón en todo el cuerpo, este cuchillo dentro de la cabeza, van a cesar también; pueden cesar.

Antiespasmódico de acción rápida y breve. Todo ello es casi una invitación. Lo leo y releo. Acción rápida y breve. No la muerte crispada de paso torpe, no el abrazo tardío y desesperado con el más allá, no un lecho revuelto en las prisas y las tardanzas de la agonía. Acción rápida y breve. Una muerte funcional, moderna, americana, civilizada, aséptica, correcta. Una muerte decente. Claro que todas esas palabras del estuche se refieren al sueño, no a la muerte, pienso. Y esta reflexión, tan obvia, me alivia por dentro. La falsa lucidez del miedo se ha desvanecido por el miedo mismo. Se trata sólo de dormir un poco, de dormir bien. Pero también sirve para lo otro. Por ejemplo, Marilyn Monroe. Miro la habitación, en torno, del sofá-cama extendido a los tristes papeles manuscritos. Mis pobres papeles, mi pobre vida caligrafiada, mi temblorosa vida, mi corazón de papel. La mañana empieza a inquietarse de ruidos y luces, de coches y llamadas, en la calle de Santa Clara, allá abajo, en ese fondo de ciudad clara y confusa, tan lejos y tan cerca de esta buhardilla silenciosa, orinada, olorienta, donde un hombre —yo— se dice a sí mismo que se va a matar, repitiéndose mentalmente las palabras tranquilizadoras, saludables, un poco misteriosas, del prospecto. Sedante, hipnótico y antiespasmódico de

acción rápida y breve. «La verdad es que no pueden ponérselo a uno más fácil.» Marilyn Monroe. Ya no la recuerdo como la borracha suicida. Pienso en un cuerpo de tecnicolor vestido sólo con unas medias negras, de malla, y un suéter, como la vi a ella en aquella película. ¿En qué película? Composición. Etil —(metilbutil)— barbiturato sódico, o pentobarbital sódico, en el cual uno de los grupos etílicos del barbital ha sido substituido por un grupo metilbutílico. No entiendo una puñetera palabra.

Esta vida sin vida, esta sucesión de días, la conciencia cada vez más clara de la soledad, la soledad como única conciencia, cuatro libros y unos papeles manuscritos, temblorosos todavía de mi pulso de suicida. «Mi pulso de suicida.» Me gusta eso. Queda bien. Suena a verdad. Pero es literario, muy literario. Los suicidas demasiado literarios nunca nos suicidamos. El reloj despertador, verde y redondo, de patas cortas, como una rana sentada que todas las mañanas debiera croar su timbre al borde del río de mi sueño. Pero, ¿para qué quiero yo un reloj despertador, si no tengo que despertarme nunca a nada? La estufa de rayos infrarrojos, enmohecida y nunca enchufada. Las fotografías de mujeres desnudas que van envejeciendo clavadas en la pared, como seguramente envejecen ellas mismas, sus cuerpos y sus rostros, quién sabe dónde, en la vida. Salir a las calles cada mañana, con las manos en los bolsillos del pantalón, mirándolo todo sin buscar nada (antes silbaba; me parece que, ahora, ya nunca silbo), cruzar los pasos de peatones entre los coches, cuando está el disco rojo, volverme a mirar a las mujeres, quedarme parado ante los cartelones de los cines.

Ya nunca anuncian películas de Marilyn Monroe. Salía en tecnicolor, con aquellas medias negras, larguísimas, de malla, y un suéter verde. Tenía el cabello encendido, la boca sexual, las caderas movientes, las piernas sinfónicas. Pobre muerta. Sedante, hipnótico y antiespasmódico de acción rápida y breve. Y estoy pensando en ella como si estuviera viva. Comer en la turbia taberna de siempre, comer algo así como las sobras de otras comidas, entre albañiles que no se quitan el casco y ancianas que se remueven continuamente en su silla, inquietadas por las hemorroides, mientras alguien discute en algún sitio y el televisor dice que crece la tensión en el Oriente Medio y los chateadores de la barra se toman la última ronda antes de irse cada uno a su casa masticando un palillo. Propiedades. El Nembutal ejerce una acción sedante y espasmódica, y un rápido efecto hipnótico, con dosis equivalentes a la mitad de las necesarias al usar otros barbitúricos. Esto está más claro, aunque el que escribió el prospecto debió hacerse

un pequeño lío de sintaxis con eso de las «dosis equivalentes a la mitad de las necesarias, etcétera».

Las largas tardes del café, el paseo por la ciudad, de nuevo, al atardecer, con el humo de los coches elevándose como un incienso glorioso y canceroso que acaba por quedarse quieto entre el cielo y la tierra, como una entidad azul y gris, tenuemente poderosa. Las noches en este camastro sexual, el amor de otras parejas o mi amor casual, de un día, de una noche, con una mujer que es camarada de toda mi vida, de tantos años, y que hace el amor conmigo mientras hablamos de las amistades comunes, mientras criticamos lo mal que viste su amiga íntima, lo mal que escribe mi amigo íntimo. Es todo, entonces —el amor—, pacífico y duradero, ni siquiera decepcionante, y acabamos despidiéndonos como si ella hubiera venido de visita.

El pobre dinero que guardo en algún sitio de esta habitación.

Cuando la mujer que sube aquí lo hace por primera vez, cuando es una desconocida, quiero decir, o casi una desconocida, hay que hacerlo todo más protocolario, cuando realmente es todo mucho más apasionado y precipitado: «Los servicios están en el pasillo, ¿sabes?» Esto siempre las desilusiona un poco. Pero alguien dijo que «la carne es triste y he leído todos los libros». Yo no he leído todos los libros, ni siquiera muchos libros, ni me importa ya leerlos, porque no me dicen nada, sino que le he encontrado el gusto a esta literatura farmacéutica, que es la escueta y real literatura de la muerte: «Provoca amnesia y analgesia obstétrica, sin alterar la frecuencia y eficacia de las contracciones uterinas, ni el curso normal del parto; no afecta al niño que está por nacer.» Eso de las contracciones uterinas, tan inesperado, me ha producido un enervamiento casi feliz. Pero resulta que de toda esta literatura de la muerte, al final del párrafo ha nacido un niño.

Buscando el fondo, la clave exacta, la fórmula simple y esencial del suicidio, me ponen una criatura en las manos, un niño sucio y rosa con el que no sabe qué hacer mi imaginación. «Se considera que el Nembutal es destruído rápida y totalmente en el organismo; en la orina sólo se hallan pequeñas cantidades.» Destruye y es destruído rápida y totalmente. Qué cruel y hermosa y eficaz lucha de los ácidos que ignoro, de las substancias que no sé, qué limpia batalla interior. Él me destruye y yo lo destruyo a él. Rápida y totalmente. En la orina sólo se hallan pequeñas cantidades. Bueno, yo no voy a orinar después de muerto.

Francisco Umbral
Félix Boix, 12
Madrid

EN TORNO A LA PROBLEMATICA ACTUAL DE LA TEORIA HISTORICA

POR

ANTONIO JUTGLAR

Un extenso y agudo comentario de Richard Herr (1) al más importante estudio editado de Pierre Vilar (2), planteaba abiertamente y con gran sinceridad —hace ya un par de años— una serie de importantes cuestiones en torno a las concepciones no sólo metodológicas, sino también (y muy especialmente) concernientes al sentido científico y al objeto mismo de la Historia. Una serie de cuestiones que empalman con las que, por su parte y más recientemente, ha puesto sobre el tapete J. A. Maravall en una interesante introducción a uno de sus últimos y más importantes estudios (3) (y que complementan, asimismo, una serie de atinadas reflexiones del mismo autor en la tercera edición de su *Teoría del saber histórico* [4]). Indiscutiblemente, Pierre Vilar es una de las grandes figuras de la actual investigación histórica y representa una posición muy importante y ambiciosa en el marco presente de la teoría de la Historia; una posición que no puede desconocerse en absoluto y que, por otra parte, demuestra su oportunidad y empuje al promover polémicas y discusiones, mucho más complejas algunas de ellas de las que, por ejemplo, han presidido el enfrentamiento teórico de Vilar con R. Aron (5). No es, sin embargo, mi intención ni exponer aquí las ideas del profesor Vilar ni, menos aún, efectuar una crítica de las mismas (6). Deseo, tan sólo, aprovechar el posible ambiente de sensi-

---

(1) Richard Herr: «Sobre la historia catalana», en *Revista de Occidente*. Madrid, núm. 26, mayo de 1965, pp. 207-227.

(2) Pierre Vilar: *La Catalogne dans l'Espagne moderne. Recherches sur les fondements économiques des structures nationales*. 3 vol. París, 1962 (existe traducción catalana, en curso de edición).

(3) José Antonio Maravall: *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid, 1966.

(4) José Antonio Maravall: *Teoría del saber histórico*. 3.ª edición, Madrid, 1967. De manera especial deben destacarse las observaciones efectuadas en las páginas referentes a la problemática actual: «La situación actual de la ciencia y la ciencia de la Historia», junto con el prólogo a la 3.ª edición y las referencias efectuadas en la introducción, etc.

(5) Véanse, por ejemplo, las referencias a la misma efectuadas en la obra de Raymond Aron: *Tres ensayos sobre la era industrial*. Barcelona, 1967, etc.

(6) Remito, por otra parte, a mis referencias críticas en *Miscel.lanea Barcinonensia* núm. XII, julio de 1966, pp. 67-69, y a mi artículo «Barcelona en la obra de Pierre Vilar. Apuntes para un estudio monográfico», en el núm. XV de *Miscel.lanea Barcinonensia*. Barcelona, 1967 (pp. 131-142).

bilización, en torno a la investigación histórica y al sentido y papel científico de la Historia, suscitado por la aparición entre nosotros de recientes ediciones de varios trabajos de Vilar (7) (así como por la publicitación de diversas polémicas en torno al pensamiento de dicho autor), para efectuar una serie de reflexiones acerca de la problemática actual de la ciencia histórica (8).

Historia económica e Historia total

Un punto de partida válido para enfocar, de algún modo, las reflexiones propuestas podría ser la consideración de las sugerencias de Herr, en el comentario antedicho, al tratar del planteamiento de lo que califica como «uno de los problemas más fundamentales y hasta ahora peor resueltos de la historiografía contemporánea». Concretamente se pregunta: «¿Cómo reconciliar los análisis de las situaciones económicas y sociales con una filosofía que acepte el libre albedrío del hombre? Si las circunstancias son la fuerza dominante de la historia, ¿para qué estudiar las acciones de los individuos? Si son los individuos, cada uno forzosamente distinto, quienes deciden la historia, ¿qué significa estudiar clases y condiciones? ¿Cómo unir las dos? Es el viejo conflicto del realismo y nominalismo, confundido con el de la predestinación y la libertad humana. Esperamos la llegada del historiador que encuentre una solución adecuada si existe» (9). Dejando aparte el hecho de una posible exageración de tono, creo que los interrogantes anteriores ilustran, muy significativamente, acerca de una serie de preocupaciones, tensiones y problemas existentes en el campo de la investigación histórica y que sería absurdo disimular. Sin embargo, pienso que el problema no consiste tanto en una supuesta reconciliación de los análisis de las situaciones económico-sociales con una filosofía del libre albedrío (ya que creo en la existencia de una conciliación entre dichos niveles) como en la forma de conseguir la valoración histórica —lo más objetiva y total posible— del papel del hombre dentro del marco estructural y circunstancial en que se encuentra ubicado y viceversa, conseguir la valoración exacta del marco estructural y circunstancial que rodea la aventura histórica del hombre.

---

(7) Concretamente, *Crecimiento y Desarrollo. Economía e Historia. Reflexiones sobre el caso español* (Barcelona, 1964), recoge una serie de los más importantes trabajos de Pierre Vilar.

(8) No pretendo, por otra parte, efectuar referencias a la panorámica actual de la teoría histórica de España. Confieso, sin embargo, que el tema es apasionante, revistiendo un extraordinario interés, a pesar de su escasa publicitación.

(9) R. Herr: *Art. cit.*, pp. 225-226.

Es decir, creo que no se trata tanto de especular sobre la manera de relacionar unas perspectivas y una metodología socio-económicas con una concreta filosofía, como de situarse en otro plano, intentando explicar *históricamente*, con la máxima aproximación posible, la realidad del hombre y sus circunstancias. Coincido, en este terreno, con Marx al plantearse la necesidad de la superación de unos esquemas filosóficos abstractos y desarraigados de la realidad (10), y opino que la «explicación» debe efectuarse a partir de los datos positivos, comprobados, que ayuden a conocer mejor al hombre, como protagonista de la Historia. En otras palabras, no se trata de montar una especulación sobre los supuestos abstractos de la libertad o la alienación humanas, para sintetizarlos con los datos socio-económicos, sino de elaborar una «teoría histórica» que tenga en cuenta todos los factores que intervienen en la historia humana.

No es tarea fácil, sin embargo, efectuar esta explicación y esta teoría históricas, máxime cuando —por ejemplo— las presiones y tentaciones estructuralistas (11) juegan cada vez más un papel sumamente confusionario y mixtificador, del que no se libran, incluso, los mismos marxistas empeñados en combatir el estructuralismo. No obstante, existen una serie de perspectivas —de conocimientos básicos, a partir de los cuales es posible efectuar hipótesis de trabajo válidas— suficientemente clarificadas, que permiten situar el papel fundamental del hombre como protagonista de la Historia, al definir las relaciones del individuo con la sociedad y al dibujar, asimismo, las líneas de la dinámica de una tensión dialéctica, que jamás puede ser olvidada. Así (a partir del hecho de que la sociedad no es un ente dotado de alguna forma de existencia aparte de los miembros humanos que la componen y establecida, por otro lado, la premisa de que, sociológicamente hablando, sólo existen los individuos humanos —unos individuos naturalmente sociales— y sus relaciones), podemos dibujar una primera plataforma de trabajo al afirmar, como principio, la vocación de todos y cada uno de los hombres a construir su propia vida social, su historia y la historia general. Ahora bien, es obvio —por otra parte— el hecho de que,

---

(10) Remito, por otra parte, a los análisis recientes del pensamiento filosófico y sociológico del marxismo efectuados por autores como Fougeyrollas, Morin Lacroix, Schaff o Lefèbvre. De manera especial remito —por otra parte— a Henri Lefèbvre: «Sur une interpretation du marxisme», en *L'homme et la société* número 4, Paris, 1967.

(11) Es mi intención estudiar detalladamente, en otro trabajo, la proyección de la problemática derivada del auge creciente de las concepciones estructuralistas sobre las ciencias históricas. Remito, por otra parte, a los conocidos debates y puntos de vista de L. Goldmann, L. Althusser, J. Lacroix, R. Garaudy, H. Lefèbvre, etc. De este último deben destacarse, especialmente, los siguientes trabajos: «Claude Lévy-Strauss et le nouveau éléatisme», en *L'homme et la société* número 2, París, 1966, y *Position: Contre les technòcrates.—En finir avec l'humanité fiction.* Paris, 1967.

paralelamente a dicha vocación y su subsiguiente esfuerzo de plasmación y realización histórica, los hombres no pueden, en realidad, construir su historia a partir de unas condiciones escogidas por ellos mismos (a partir de unas condiciones determinadas por un acuerdo, por una decisión de su voluntad), sino que su vocación histórica tropieza siempre con una serie de limitaciones y de interferencias que dificultan o condicionan la realización de sus proyectos personales. En otras palabras, el hombre (considerado tanto desde un aspecto social como desde una perspectiva meramente individual) es un ser activo, pero no agente con actividad plena, libre y consciente. Se trata de un ser activo sujeto a una serie de limitaciones, pero que precisamente a partir de la constante superación de las mismas tiene posibilidad de ser capaz de construir su particular y posible realización de libertad y de personalización.

En resumen, desde un primer momento —en el escenario de la historia— encontramos planteada la dialéctica constante entre las exigencias de la vocación de libertad del hombre y las realidades (naturales o estructurales) que obstaculizan la realización de dicha vocación. No es necesario, pues, fabricar ninguna filosofía del libre albedrío para la historia, ya que el impulso de la libertad es uno de sus motores esenciales, de forma que —dadas las realidades de la naturaleza (y paralelamente a las tensiones estructurales)— el progreso, tal como ha señalado Ch. Morazé, es siempre el resultado de la capacidad del hombre para realizar sus exigencias (es decir, para dar paso a la realización de su vocación de libertad), venciendo constantemente las dificultades de su condición en la naturaleza, a partir de su ingenio y de la utilización de los recursos proporcionados por la misma naturaleza (12). Y al hablar de naturaleza, nos referimos también a las estructuras de todo tipo. En otras palabras, para el historiador existe una primera comprobación indiscutible: la capacidad progresiva del hombre, sus-

(12) Véanse, por ejemplo, las referencias a este respecto de CHARLES MORAZÉ: *Principios generales de Historia. Economía y Sociología.* Barcelona, 1952. De manera especial, es significativo el siguiente texto: «El problema de su existencia obliga al hombre a pensar siempre en las innumerables exigencias de la naturaleza y a intentar satisfacerlas con los recursos de la misma. El hombre vive y se desarrolla en este sentimiento y esta acción. En esta primitiva condición, se halla el origen de todo progreso. El hombre busca mejorarla por un dominio más perfecto de las cosas, pero este mismo impulso crea en él necesidades y aspiraciones nuevas, de modo que puede resultar tanto más difícil para él ser dueño de sí mismo cuanto más fácilmente lo sea de lo que le rodea (...). Así el progreso técnico no desempeña necesariamente en la estructura económica el papel de factor de equilibrio. No obstante, tampoco es neutro: no llega a suprimir alegrías ni sufrimientos, pero cambia su lugar en la escala de valores. Forzando un poco las cosas, podríamos decir que todo nuevo descubrimiento engendra una nueva pasión; el hombre, en un cavilar cada día más profundo, amplía su naturaleza sin lograr nunca saciar las necesidades nuevas que son creadas por la satisfacción de las antiguas. El éxito de una técnica significa la exigencia de otra técnica. Las necesidades, tanto como las realizaciones, caracterizan el progreso» (pp. 38 y 39).

ceptible de afrontar y superar todo tipo de dificultades. En este sentido, ni las estructuras (o las circunstancias) son la fuerza fatalmente dominante de la Historia, ni existen tampoco los individuos, separados, solos, efectuando «misteriosamente» (metahistóricamente) una aventura histórica desencarnada de los problemas de la naturaleza y las realidades socio-económicas y desprovistas de contactos con el resto de los factores históricos.

Ahora bien, estas primeras consideraciones no impiden que pueda plantearse —y muy agudamente, por cierto— la cuestión del alcance y la función de los análisis e interpretaciones de las condiciones y situaciones económicas y sociales. A este respecto, por ejemplo, es interesante subrayar, en primer lugar, el interés de las observaciones del profesor Maravall al situar el papel de los conceptos económicos de «crecimiento» y «desarrollo» en la investigación histórica: «El resultado es que la mayor y más rigurosa parte del trabajo historiográfico y, sobre todo, aquella labor de los historiadores que tal vez ofrece más vivo interés en nuestros días, está constituida por las investigaciones sobre el "crecimiento". De la ciencia de la economía ha pasado esta noción a la historia económica —a una historia económica que es o debe ser plenamente ciencia social— y ha acompañado a ésta en sus primeros pasos, hoy iniciados, hacia una Historia total. Los conceptos de desarrollo y crecimiento preocupan al presente en todas partes» (13). Efectuado este primer y justo reconocimiento, prosigue Maravall: «Tales conceptos aparecen como el más vigoroso mito de nuestro tiempo. Del campo de la economía se proyectan en toda la esfera de la cultura y al ser contemplada ésta desde el punto de vista que esos conceptos proporcionan, se convierten ahora en categorías generales de la historiografía (...) Desde una base económica la idea de crecimiento se proyecta sobre la visión general de la vida. Ello lleva a replantear la interpretación del paso del tiempo histórico bajo la categoría de progreso» (14). Las anteriores observaciones conducen a centrar nuestra atención en torno a algunas de las concepciones capitales de la Historia económica (como premisa previa para el replanteo efectuado por Maravall) y, de manera particular, en torno a las concepciones históricas de Vilar, situadas muy significativamente en la línea renovadora que acabamos de apuntar.

Antes de detenernos en la consideración de algunos aspectos de las mencionadas concepciones, creemos —sin embargo— que, para centrar debidamente la cuestión, es necesario subrayar que buena parte de los modernos estudios históricos (y desde posiciones muy distintas) mani-

(13) J. A. Maravall: *Antiguos y modernos*, p. 4.
(14) *Id. íd.*, pp. 4 y 5.

fiestan indiscutiblemente una creciente preocupación no sólo por conseguir el máximo de rigurosidad posible en la comprobación de la autenticidad de documentación, fuentes y datos de todo tipo, sino también por abarcar zonas más amplias y al mismo tiempo más detalladas, más completas, más totales, de conocimientos de Historia. Ciertamente, la cual plataforma, conseguida por los más serios estudios de Historia, tiende abiertamente —e independientemente de cuál fuere la denominación de cada tendencia, escuela o método— a plantearse, de forma sistemática, la complejidad de los fenómenos históricos y a buscar la forma de conseguir aproximaciones lo más «totales» posibles a cada período histórico. En este sentido —por otra parte— no cabe duda de que la tarea del profesor Vilar es sumamente significativa, elocuente y ejemplar, pero —insistimos— su preocupación por una «Historia total» es compartida por numerosos sectores de investigadores (de formación, ideología, metodología y ubicación geográfica muy distinta). Efectuada esta primera precisión, es necesario reconocer que el caso de Vilar constituye una referencia ilustrativa muy válida e interesante, máxime cuando —por otra parte— se encuentra muy directamente comprometido a un enfoque marxista de la teoría histórica y trata de apoyarse en una pretensión y una premisa sumamente polémicas: «El fin lejano (...) —por desgracia muy difícil de alcanzar— sería un programa de Historia "total", que hasta este momento sólo el marxismo ha osado exigir y que coordinaría el espíritu de la investigación histórica» (15).

Paralelamente (y en lógica vinculación) a un enfoque marxista de la Historia, Vilar dibuja las líneas definidoras de su oficio de historiador, como diría M. Bloch, a través de la metodología de la Historia económica, entendida como historia coyuntural (16), o sea la Historia concebida, primordialmente, como el resultado producido por la interacción continua de las fuerzas económicas. De unas fuerzas de la economía, por otra parte, medidas estadísticamente, de manera particular a través de los niveles de los salarios y los precios, del comercio, de la producción, de la población, etc., y a base de unos índices calculados, siempre que ello sea posible, a partir de fuentes, tanto privadas como oficiales, susceptibles de aportar datos concretos, con preferencia a todo tipo de memorias, proyectos y opiniones que tienden a presentar errores con respecto a la exactitud de los hechos. Así planteada, la plataforma antedicha supone un punto de partida válido para acceder hacia la Historia total. A este respecto, nos dice Vilar que la Historia coyuntural reúne condiciones para superar, por ejemplo, la posición de Simiand

(15) PIERRE VILAR: *Crecimiento y desarrollo*, p. 24.
(16) Véase, por otra parte, las reflexiones de R. HERR a este respecto en el artículo anteriormente citado.

(«base de generalizaciones psicológicas o sociológicas») para poder fundamentar en ella «la más profunda Historia social, la de las clases en la dinámica de sus contradicciones, y por fin aclarar, en sus orígenes y su desarrollo, no solamente los movimientos económicos, sino los pensamientos, las doctrinas, las instituciones, los hechos. Habiendo probado su valía tendía hacia una Historia total» (17).

Es innegable que el concepto mismo de historia coyuntural y su esfuerzo de proyección hacia la historia de las clases y sus contradicciones como camino válido para la consecución de una Historia total, exige, de entrada, una serie de precisiones y explicaciones. A este respecto, Vilar trata de concretar en diversas ocasiones, especificando en una de ellas que «la tarea del historiador es justamente establecer (y tratar de hacer comprender) cómo se han presentado las condiciones objetivas del crecimiento, cómo las han aprehendido los individuos y los grupos, cómo las han utilizado por medio de un acto de conciencia más o menos claro, y cómo, por su misma acción, muy pronto han vuelto a crear, sin darse cuenta, otra red de condiciones objetivas no necesariamente favorables a una nueva etapa de crecimiento (18). Agregando, seguidamente, su interés por el análisis del «juego entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la necesidad y la decisión humana, entre la materia y el espíritu, entre lo que Sartre, después de meditar sobre Marx, llama un poco pesadamente la relación "de la praxis individual con lo práctico-inerte" y la relación del "grupo con la Historia"» (19).

Ahora bien, la obra fundamental de Vilar, *La Catalogne dans l'Espagne moderne* (extraordinariamente importante por muchos conceptos), no consigue presentar, en la práctica, todos los objetivos que en las líneas anteriores han quedado apuntados. Refiriéndose a dicha obra ha escrito R. Herr: «Si Vilar se hubiese limitado a un estudio de Historia económica, o "coyuntural" como prefiere llamarlo, habría producido una obra maestra. Parece que, después de haber planeado, investigado y quizá escrito la parte central sobre el XVIII, se le ocurrieron las ideas de "psicología de grupo" y "nación" que propone en la introducción. Trata de hacer el salto hacia la «Historia total», mas no consigue elevar

---

(17) P. VILAR: *La Catalogne dans l'Espagne moderne*, t. 7, p. 17. Asimismo señala Vilar en otro trabajo: «La historia "coyuntural", en realidad, tal como la concibieron, en Francia, François Simiand y Ernest Labrousse, invita a un *análisis social* de lo más complejo (...). Ernest Labrousse, partiendo de la observación de los precios franceses del siglo XVIII, ha sacado *todas* las consecuencias de los movimientos *(largos* y *cortos)* de dichos precios sobre las *rentas* de las distintas categorías sociales, y, en consecuencia, sobre las *contradicciones de clase* que desembocaron en la revolución del 89. En este caso, el análisis "coyuntural" es la más perfecta lección de *Historia total* que se pueda desear» *(Crecimiento y desarrollo,* página 16).

(18) *Id. íd.*, t. III, p. 565.

(19) *Id. íd.*, véase por otra parte, las referencias complementarias a este respecto efectuadas en *Crecimiento y desarrollo.*

la totalidad de la obra a esta nueva altura» (20). El problema de cómo puede la historia económica convertirse en Historia total queda, pues, en pie. Evidentemente, los problemas en torno a la efectividad metodológica de lo económico, presidiendo de forma privilegiada el camino de la Historia total, surgen —de forma ineludible— a la hora de efectuar balance y examinar la realidad de las zonas de conocimiento histórico abarcadas efectivamente por las diversas manifestaciones de los trabajos de investigación. En este sentido, por ejemplo, no dejan de tener un relativo fundamento las reservas de algunos historiadores (21) (más o menos vinculados, parte de ellos, a determinadas concepciones de los estudios de *Humanidades,* hoy día en franca revisión) que señalan el peligro de una abstracción del factor humano —una desaparición del hombre como protagonista concreto y activo (y ello agradaría mucho a los estructuralistas)—; una abstracción surgida precisamente por el deseo mismo de conseguir y analizar el máximo de datos concretos posibles.

Así, por ejemplo, es posible argumentar que, a veces, la pretendida vocación a la «totalidad» y a la «concreción» se limita y confunde en unas exhaustivas investigaciones en torno a la fenomenología económica, tendiendo a reducir lo «total» a lo «económico» e, incluso, corriendo el riesgo —a fuerza de exagerar la suma de datos estadísticos, de plan-

(20) R. HERR: *Art. cit.*, pp. 218 y 219. En párrafos anteriores, por otra parte, después de afirmar que *La Catalogne dans l'Espagne moderne* «perdurará como obra fundamental de historia española», señala: «Sin embargo, nos deja algo desilusionados porque queda incompleto. Después de su estudio de las fuerzas productivas, preparatorias de la industrialización, el libro no trata de la industria catalana del siglo, ni siquiera del origen de la industria algodonera»; agregando: «Se echa de menos, aún más, una discusión de la "nación catalana" en esta época, sobre todo por ser uno de los dos temas centrales propuestos al principio de la obra.» Y aprovecha esta laguna para efectuar una crítica aún más directa: «También extraña la falta de tal discusión en el siglo XVIII. El fenómeno "nación" casi no ha aparecido en la obra desde la Edad Media. En el XVIII el nacionalismo catalán más bien parece retroceder (lo ha dicho Vilar más claramente en otro sitio —[se refiere a P. VILAR: «Histoire contemporaine de l'Espagne (XVIIIe. - XXe. siècles)», en *Revue historique* número 206 (1951), p. 300]—). No sólo pasa por alto Vilar el problema, sino que no se ve por dónde piensa luego atacarlo. En el fondo, a pesar de sus minuciosos detalles sobre las coyunturas —precios, intercambios, ritmos económicos—, apenas si se ve, en la parte central del libro, donde trata del siglo XVIII, una teoría de causación histórica, una filosofía de la historia. Vilar se da bien cuenta de la necesidad de una filosofía (...). Pero la práctica de Vilar no cumple estas promesas (...) ¿cómo pasamos (...) del fenómeno "industria" al fenómeno "nación"? ¿Basta decir como Marx, que la burguesía aprende el nacionalismo en el mercado? Falta contar con la psicología del grupo, con la mentalidad, conforme Vilar propone, pero apenas toca» (art. cit., pp. 217-218). A este respecto, remito a las observaciones y notas que he efectuado en *Catalunya: primera aproximació,* en colaboración con A. PÉREZ GONZÁLEZ.

(21) Una muestra de actitud antieconómica (y antisocial) respecto a la Historia lo es, por ejemplo, la sostenida por A. LATREILLE en «Histoires de l'Humanité» *(Le Monde* núm. 7.031, del 22 de julio de 1967), al criticar duramente los resultados a que llegan los historiadores que, según él, se esfuerzan por tratar a los pueblos y las civilizaciones al margen de las crónicas de las guerras o de los debates políticos, o de las aventuras de los grandes de este mundo, etc.

teamientos econométricos, de cálculos más o menos matemáticos y de consideraciones excesivamente detallistas y alejadas de los aspectos no económicos de la Historia— de asfixiar la vital aventura humana en un mar de cifras y de datos, despersonalizados y difíciles de colocar, significativamente, en una perspectiva más amplia. Es evidente que, en el terreno de las elaboraciones históricas, todos los extremos pueden conducir a exageraciones perniciosas. Por otra parte, los mismos argumentos que ciertos «totalizadores» han venido exponiendo en contra de los estudios de Historia social (22) podrían volverse por pasiva y ser aplicados en contra de una visión excesivamente económica de la Historia. Un exceso que ciertamente no equivaldría a lo que se necesita para conseguir una Historia total. No tengo, sin embargo, intención de polemizar a este respecto. Creo, además, que en el actual estadio de las ciencias sociales y humanas —especialmente en España— no sólo sería negativo entablar polémicas en este sentido, con la consiguiente pérdida de un tiempo y unas energías que son preciosos para otras tareas ineludibles, sino que, además, la aportación de la perspectiva «totalizadora» desde la Historia económica es extraordinariamente interesante y proporciona materiales positivos de gran importancia.

Ello no significa, sin embargo, que no creamos conveniente plantear una serie de reflexiones que pueden ayudar a clarificar la problemática actual de la teoría de la Historia. En este sentido, refiriéndose a la posibilidad de la Historia total, ha escrito Maravall: «Hay que hacer Historia pensando en que se trabaja en el cuadro de una Historia total, organizando los problemas y las conclusiones en la perspectiva integradora de aquélla. Pero la Historia total no se puede construir. Es más,

---

(22) Especialmente, al pretender confundir y reducir toda la labor de los especialistas y estudiosos de la historia social a una burda «recomposición de la historia política clásica (vistiendo con «trajes nuevos a personajes viejos»). El método del número, del índice y del porcentaje podría, asimismo, considerarse como un traje nuevo para una visión vieja. Como se dice, todo depende del color del cristal... Precisamente, también, a este respecto ha señalado el propio P. Vilar, entre otras observaciones, lo siguiente: «Dos peligros amenazan la existencia de la "historia económica", encasillada ya muchas veces en callejones sin salida. El primer peligro procede de ciertas escuelas de economistas que para demostrar alguna verdad abstracta y elemental, aplican a series estadísticas retrospectivas, frágiles o mal criticadas, tratamientos matemáticos cuyo empleo no llegarían a justificar ni las series estadísticas más modernas y seguras (...). El segundo riesgo radicaría en creer que, no pudiendo *calcular*, es imposible *razonar*. Esta es la actitud ordinaria de la tradición positivista clásica. El historiador se habría de contentar, tanto en el campo económico como en los demás, con la recopilación de "hechos", y la "especialidad" del historiador de la economía, en la disciplina histórica, se reducirá a otro compartimiento estanco, junto al compartimiento "diplomacia", al compartimiento "instituciones" o al compartimiento "arte". Personalmente he dedicado un sostenido esfuerzo, así en la investigación como en la enseñanza, para romper semejantes barreras y para luchar contra el doble peligro ya indicado: usos injustificados del cálculo económico en la historia, reconstrucciones históricas demasiado ligeras en la economía» *(Crecimiento y desarrollo,* pp. 10-11).

sospechamos que pretender otra cosa significaría salirse de los límites constitutivos de la labor historiográfica» (23). Asimismo, señala: «Los resultados de la historia económica son necesarios, pero no bastan, no son toda la Historia, y si hay que tomarlos en consideración, no menos hace falta comprobarlos con los de otros campos de investigación. Hay que hacer también la otra parte de la Historia. "La filosofía no es exterior al mundo", ha escrito ciertamente Marx, y en la misma medida en que es necesario conocer el mundo para conocer también su filosofía, hay que penetrar en el conocimiento de esa filosofía para conseguir el del mundo. Aunque aceptáramos la consabida división entre infraestructura y superestructura (24), tendríamos que reconocer que si ésta es condicionada no menos es condicionante, y sin su estudio no se puede llevar a cabo el de la base que los marxistas gustan de llamar real (el hombre real, la situación real de la producción, la realidad del mundo, etcétera)» (25).

Es decir, entre otros problemas, no queda sólo en pie la cuestión anteriormente apuntada del salto de la historia económica a la Historia total, sino que en el planteamiento mismo de la explicación total de la Historia, aparece dibujada como problemática no resuelta la del alcance y función de los análisis e interpretaciones de las situaciones económicas y sociales a que nos hemos referido al principio de este artículo. Evidentemente, el problema del alcance y función mencionados (muy unido, por otra parte, a la problemática del «sentido de la Historia») permanece como cuestión no resuelta y al propio tiempo sumamente polémica, máxime cuando una abusiva afición a las estadísticas, los índices y los porcentajes puede hacer perder de vista (o deformar) los objetivos básicos de la investigación.

En efecto, apuntando directamente a uno de los aspectos centrales del problema, J. H. Elliot planteaba, hace algún tiempo, una cuestión sumamente delicada y que no puede menos que inquietar a muchos historiadores: «Aunque admiro enormemente a Braudel mismo y a su obra —decía Elliot—, también pienso que en manos menos capaces puede conducir a resultados desafortunados. Me preocupa especialmente la tendencia creciente de introducir las sumas en la Historia, como si las máquinas computadoras tuvieran todas las soluciones. Creo que el

---

(23) J. A. MARAVALL: *Antiguos y modernos*, p. 19.

(24) En la tercera edición de su *Teoría del saber histórico*, escribe Maravall: «Mi inteligente amigo Francisco Fernández Santos me objeta no dar el suficiente relieve al concepto de estructura en Marx en estas páginas. Tal vez tenga razón. Pero hay una fundamental diferencia entre lo que el marxismo llama *estructura* como una condición de la realidad y lo que nosotros (...) entendemos bajo este mismo término (p. 178). Creo que la puntualización antedicha debe ser tenida especialmente en cuenta a la hora de situar la distinta acepción que un mismo término pueda tener para autores diversos.»

(25) J. A. MARAVALL: *Antiguos y modernos*, p. 9.

contar recibos de aduanas y demás está pasando de la raya. En fin de cuentas, no todo se puede reducir a números. La decadencia de España no se puede medir aunque se diga lo contrario. Si los historiadores no pueden librarse de su obsesión actual por las matemáticas, temo que tengamos días muy negros por delante» (26). Comentando estas palabras de Elliot, escribía Herr: «Se refiere probablemente a la obra abrumadora de Pierre y Huguette Chaunu sobre el comercio de Sevilla», añadiendo seguidamente, «pero su crítica es aplicable a la obra de Vilar» (27). Por su parte, Morazé señalaba, hace ya bastantes años, que «la Historia económica no debe limitarse a sacar a la luz recopilaciones de cantidades» (28), al propio tiempo que precisaba muy claramente: «Desde luego, las estadísticas de palabras son de empleo tan delicado que deben generalmente proscribirse. En el conocimiento completo y profundo de un período es donde descubriremos el sentido de su vocabulario. Más delicado es quizá aún el empleo de datos numéricos. Su efecto es engañoso, pues dan la ilusión de una objetividad científicamente valorada, cuando en realidad encubren a menudo el resultado de la parcialidad, de la indolencia o de la voluntad de fraude. Por lo demás, incluso con el mejor deseo, es excepcional que una estadística sea exacta, pues descansa sobre la definición de una unidad que raramente es lo bastante precisa para ser interpretada de igual modo por todas las personas interrogadas» (29). Completando las anteriores reflexiones, subraya, por último, Morazé: «En esta materia, la apariencia de una ilusoria objetividad encierra el mayor peligro de ser contraria a la objetividad misma, cuya mejor garantía se halla, una vez más, en la experiencia personal nacida al contacto de los más diversos aspectos posibles de esas realidades permanentes de la vida humana» (30).

---

(26) Véase «Interviews with Historians, John H. Elliot», en *Journal of Historical and Social Thaght.* Nueva York, núm. 1, abril 1964, pp. 18-24.

(27) R. Herr, *art. cit.*, p. 219.

(28) Ch. Morazé, *ob. cit.*, p. 210.

(29) *Id. íd.*, p. 37.

(30) *Id. íd.*, p. 38. Por su parte, Vicéns Vives señalaba: «La mayoría (de historiadores), especialmente los historiadores de la Economía, han creído que la Historia podía encasillarse en los rígidos marcos de la estadística. Y de hecho han sido ellos los prisioneros de un sistema que les impedía agarrar la realidad histórica vital detrás de los barrotes acerados de sus promedios y coordenadas» (prólogo a *Principios generales de Historia, Economía y Sociología*, de Ch. Morazé, autor citado, p. 6).

Las disquisiciones en torno a la problemática de la Historia económica y a la pretensión de su ambicioso (apasionante y necesario) salto a la Historia total, serían interminables y correrían el riesgo de convertirse en estériles bizantinismos si no se efectúa el esfuerzo de situar las cuestiones discutidas en las primeras perspectivas que ilumina cualquier reflexión seria e inteligente de la teoría de la Historia. Nos referimos, en este sentido, al papel (apuntado en las primeras páginas de este trabajo) de la vocación humana a la libertad. La tensión dialéctica entre lo que existe y lo que se desea que exista; el enfrentamiento dinámico entre los intereses de lo constituido (con pretensión a la inmovilidad y a la estabilidad) y el deseo constante e irrenunciable del hombre a mejorar su condición, de manera que pueda continuamente disponer de plataformas más aptas para el desarrollo de su libertad (31), otorgan un sentido concreto a la noción de progreso y sitúan la trayectoria fundamental del desarrollo histórico.

Una trayectoria básica que abre unas perspectivas extraordinariamente sugestivas y aprovechables para dibujar los caminos hacia la pretensión histórica de totalidad, a partir de la consideración sistemática del papel del hombre como protagonista esencial del proceso histórico. Una consideración sistemática que —tal como hemos apuntado anteriormente— debe tener en cuenta, en su punto de partida (y en el planteamiento básico del enfoque que sitúe la problemática de las relaciones entre los hombres concretos y sus «estructuras» y «circunstancias»), el hecho, ya mencionado anteriormente, de que cada hombre es portador de un anhelo innato de construir su vida social, su historia personal, e, incluso, la Historia general. Sin embargo —y en tenso y difícil contraste—, paralelamente a dicha vocación, a dicha tarea de realización histórica, debe situarse —según hemos señalado ya— la acción (y el peso) sumamente importante de una serie de fenómenos demostrativos de que, a pesar de sus deseos, los hombres no construyen la Historia a partir de unas condiciones escogidas por ellos mismos, sino que existe un conjunto de obstáculos que dibujan y condicionan una fundamental tensión dialéctica, de tal manera que —según hemos expuesto antes—, el hombre, tanto social como individualmente, si bien

---

(31) Remito, en este sentido, a mi exposición en «A propósito de la historia de las ideas y de los hechos sociales».

es un ser activo, en la práctica no puede actuar como agente dotado de actividad plena, libre y consciente (32).

Situándonos, pues, en esta primera perspectiva, el estudio de la realidad histórica muestra —a cada paso— el testimonio de la actividad del hombre, sujeta y limitada (pese a su voluntad) por una serie de condicionamientos, cuya superación le permite construir su plataforma de concreta realización de libertad. En este sentido, precisamente, es como debe ser entendida —por ejemplo— la idea de Marx respecto al hombre autor de su propia historia (33). El hombre, pues, realiza su vocación histórica en tanto en cuanto consigue superar los obstáculos, las limitaciones, que se oponen al ejercicio de su libertad. En este sentido, también, es posible señalar —pongamos por caso (e ilustrado acerca de una básica dimensión histórica)— que entre la vocación social del hombre (o sea, aquello hacia lo cual se tiende) y su experiencia social (aquello que de hecho se realiza) media el juego de lo que podríamos denominar, de forma más o menos inexacta, como determinismos sociales.

La Historia debe tener en cuenta, de manera fundamental, la problemática de la libertad y su papel dinámico y decisivo. En resumidas cuentas [y ello está en la base de los trabajos de Marx y Engels (34)], toda economía está en función de una concepción y de una realidad de la libertad (o de la falta de libertad). Creo que esta fundamentación es esencial. Por ello la lectura de diversos trabajos de Historia económica —con pretensiones de Historia total— produce un cierto desencanto, dando la sensación de que ha quedado olvidada alguna cosa importante, al igual de lo que ocurre con la mayoría de los estudios de Historia política, de Historia de las instituciones, de Historia de la cultura, etc. No se trata solamente de una innegable insatisfacción ante la no realización de un ideal de «totalidad», sino que, además, se vive la sensación de que, entre tantos análisis coyunturales, tantas consideraciones estructurales, tantas referencias a la evolución de los salarios y los precios, etc., el hombre y su vocación de libertad han

---

(32) Véanse, a este respecto, las numerosas referencias, efectuadas, desde ángulos muy distintos, por autores como Merleau-Ponty, Sartre, Gurvitch, Lukàcs, Lefèbvre o A. Schaff. Con referencia a la concreta teoría histórica, remito también a las observaciones de J. A. MARAVALL: *Teoría del saber histórico*, 2.ª parte, capítulo VII, «La Historia como liberación», etc.

(33) De manera especial en *Ideología alemana*.

(34) Remito, en este sentido, a lo expuesto con mayor detalle en un trabajo mío en preparación, «En torno al sentido de la Historia en el marxismo», en el que —por otra parte—, dedico una particular atención al conocido artículo de Pierre Vilar «Marxisme et histoire dans le développement des sciences humaines. Pour un débat méthodologique», en *Studi Storici*, I, núm. 5, 1960 (pp. 1008-1043), con traducción española en *Crecimiento y desarrollo*, pp. 449-493.

quedado relegados a un lugar secundario, cuando no han quedado completamente olvidados (35).

No se trata (ello es evidente) de efectuar retóricas y abstractas referencias a la libertad, sino de situar en cada coyuntura, en cada período, el problema del hombre en lucha contra los obstáculos que se oponen a la realización de su papel histórico. Se trata de presentar cómo la evolución de las estructuras, la dinámica de la vida social y económica influyen (ayudando o dificultando) en el proceso de concreción de la vocación de libertad de los hombres. En otras palabras, se trata de dibujar específicamente las líneas concretas del proceso de humanización (en tanto en cuanto la humanización, el proceso de hacer más humano al hombre, la personalización, constituyen la manifestación de la realización de la mencionada vocación de libertad), etcétera. En este sentido, en varios de los trabajos a que me he referido se encuentra a faltar una consideración seria y sistemática de la perspectiva histórica de la libertad. Una consideración que, en su día, por ejemplo, fue afrontada desde un ángulo muy concreto (abriendo extraordinarias perspectivas a todas las ciencias sociales y humanas) por Marx y Engels y que ha venido preocupando a autores muy diversos, desde Lukàcs, o desde Schumpeter, a Baran, Wright Mills, Marcuse, Mandel, Goldmann, Röpke o Aron, etc. Es decir, ha venido preocupando (y preocupa) a una gama muy diversa (y antagónica) de intelectuales (36). Los análisis coyunturales, la consideración de las coherencias económicas, la valoración de las permanentes geográficas, etc., toda una compleja y positivísima metodología, no bastan por sí mismos para afrontar y situar históricamente el problema de la libertad.

---

(35) Por otra parte, y con respecto a las realizaciones marxistas en este terreno, tiene interés la opinión de Sartre, puntualizando diversos extremos que hemos expuesto en las líneas anteriores: «En este *non man's land* cultural que es actualmente el marxismo, me parece un poco presuntuoso, mi querido Garaudy, que nos esperéis con los brazos cargados de flores y la cabeza llena de saber, como si fuéramos hijos pródigos. La verdad es que hemos escogido un sector de investigación y vosotros otro; que nuestro acuerdo formal es completo (así, no nos pelearemos si por casualidad nos encontramos) y que no debemos hacer otra cosa, tanto unos como otros, que desbrozar esta landa árida. Por mi parte, estoy convencido de que sólo investigaciones concretas permitirán a la filosofía que produce todos nuestros pensamientos, enriquecerse y manifestar dialécticamente sus verdaderos problemas. Por añadidura, me parece que en este campo hemos conseguido una cierta ventaja; *nos ocupamos de los hombres y me temo que vosotros los habéis olvidado.*» (Véase texto completo en P. GARAUDY: *Perspectives de l'homme.* París, 1960, pp. 111-113. Existe traducción castellana.) Vilar trata de contestar a estas palabras de Sartre en el artículo *Marxisme et histoire,* anteriormente citado, aunque la fortuna no le acompaña en la medida que seguramente hubiera deseado. Máxime, cuando en dicho artículo, la enemistad vilariana hacia las tesis de Aron le ha restado imaginación para rebatir otras posiciones menos funcionalistas y aburguesadas.

(36) Remito a mi artículo «A propósito de la historia de las ideas y de los hechos sociales», anteriormente citado.

En otras palabras, el progreso técnico y científico, el crecimiento y el desarrollo económicos, la accesión de núcleos sociales más o menos amplios a plataformas mejores de bienestar, etc., no acaban de explicar —ni mucho menos— todo el contenido de la aventura histórica (37). No acaban de proporcionar la clave total de la realización (o no realización) de las vocaciones humanas. De unas vocaciones, que, insistimos, giran en torno al anhelo de libertad. En este sentido, la consideración de los anhelos personales (y constantes a lo largo de la Historia) nos demuestra —palmariamente— que la libertad y la felicidad son objetivos consubstanciales a la aventura humana, a la realización vital de todos y cada uno de los hombres (38). Esta comprobación nos sitúa de lleno en el horizonte «humanista» que debe tener la Historia. En efecto, la historia del progreso, del crecimiento, del desarrollo, etc., sólo puede tener un auténtico sentido en tanto contribuya a explicar y a dibujar el progreso humano, el crecimiento humano, el desarrollo humano, que (no hace falta pensar ni estudiar mucho para comprenderlo) abarcan mucho más —y son muy diferentes (además)—, por ejemplo, que el desarrollo del capitalismo mercantil, del maquinismo, del capital financiero, de la producción, etc.

Es indiscutible, por otra parte, que sin los extremos anteriores, sin conocer los mecanismos que condicionan las relaciones entre los hombres; sin conocer las formas y el mecanismo de la producción, la realidad de la propiedad y sus relaciones con las formas y la remuneración del trabajo; sin conocer las realidades demográficas; sin tener noticia exacta de las tensiones y problemas de trabajo, producción, beneficios, salarios y consumos; sin tener en cuenta las disponibilidades y limitaciones económicas de un grupo social concreto, etcétera (39), es imposible adquirir una sensibilidad y poseer una plataforma de aproximación, susceptibles de situar mínimamente la antedicha problemática del desarrollo y el progreso humanos. No hace falta insistir acerca de consideraciones tan elementales y obvias. La

(37) Véase a este respecto el testimonio de Ch. Morazé, *ob. cit.*, p. 39. Por su parte, P. Vilar, en el artículo anteriormente citado, «Marxisme et histoire», reconoce la importancia de «la historia espiritual de una sociedad», al propio tiempo que reconoce en otro trabajo —*Crecimiento económico y análisis histórico*— que «está por hacer una historia de las relaciones entre crecimiento e ideología del progreso» (*cfr.* concretamente con las referencias textuales en las pp. 449 y 135, así como con lo expuesto —a este respecto— en el prólogo, de *Crecimiento y desarrollo*).

(38) Morazé habla, concretamente, de que «se encuentra indefinidamente aplazado el problema de la felicidad, eternamente anhelada, sin embargo» (Obra citada, p. 39), al propio tiempo que afirma: «El hombre trabaja para su felicidad» (*Id. íd.*).

(39) Concretamente, debe insistirse en la importancia de la *triple educación* del historiador, de que nos habla Vilar: especialmente debe subrayarse la necesidad de «una sensibilidad para la interacción continua entre los factores históricos» (*Crecimiento y desarrollo*, p. 35).

libertad (o la falta de libertad) sólo puede medirse, sólo puede ser captada y valorada a partir de datos concretos, de referencias empíricas acerca, por ejemplo, del hambre, las enfermedades, los alimentos, el trabajo, la producción, la riqueza, la pobreza, las diversiones, las preocupaciones individuales y colectivas, el nivel de la instrucción, las posibilidades de expresión y de comunicación de ideas, etc. Todo un complejo conjunto de hechos, de intenciones y de ideas que muestran la vinculación existente entre todos los fenómenos y factores que componen la vida personal y social de los hombres. Fenómenos y factores, tanto de índole material como espiritual, que se encuentran muy directamente ligados a la conciencia (o a la falta de conciencia) que tiene cada hombre de su vocación de libertad y de los medios de que dispone (positivos o negativos) para ejercitarla.

Prosiguiendo la exposición de las líneas apuntadas, se comprueba sin dificultad que las continuas aportaciones de los estudiosos han venido enriqueciendo —desde ángulos muy distintos— el cúmulo de conocimientos históricos, permitiendo (cada vez más) aproximaciones más válidas a la realidad del hombre a través de los tiempos, situando con mayor precisión los grandes hitos que jalonan la aventura humana (precisando, por ejemplo, conceptos y clarificaciones fundamentales a la hora de intentar comprender la acción del hombre sobre la naturaleza, la relación entre la obra humana, transformadora de las realidades naturales, y la vocación de progreso y libertad que cada individuo lleva en su interior, como explicación y como motor básico de su existencia). En este sentido, frente a fáciles tentaciones estructuralistas (40), pongamos por caso, la Historia aporta elementos preciosos (y una específica sensibilidad humanista) para la comprensión del progreso humano, situando y valorando la medida efectiva y auténtica del progreso según el grado real (tangible) de nuevas posibilidades otorgadas a hombres concretos (y a grupos sociales determinados) para poder ejercitar con mayor desenvoltura su vocación de libertad.

Las diversas y continuas aportaciones de los investigadores de la Historia ayudan, pues, a clarificar las realizaciones humanas en todos los campos, situando y valorando las posibilidades (concretas, efectivas) de realización de la libertad, al propio tiempo —y ello creo que debe ser subrayado de forma notable— que se comprueba que las mencio-

---

(40) Remito, a este respecto, a mi artículo, en preparación, acerca de la proyección del estructuralismo en la actual panorámica de las ciencias históricas. Véase, asimismo, lo expuesto en la nota 10 de este mismo trabajo. También los volúmenes publicados por ED. MOUTON, referentes a los trabajos del «Centre culturel international de Cérisy-la-Salle»: *Genèse et Structure, l'Homme et le Diable, L'Histoire et ses interprétations, Entretiens en marge de la science nouvelle,* bajo la dirección de M. DE GANDILLAC, MAX MILNER, RAYMOND ARON, RENÉ POIRIER, etcétera.

nadas posibilidades de realización de dicha vocación de libertad, así como los acicates que impulsan la acción liberadora, se encuentran entrañablemente vinculados al aumento de envergadura del papel desempeñado por la razón, convertida en fundamental centro y guía de la acción humanizadora. Es indiscutible que el incremento del papel de la racionalidad en el proceso histórico da una de las medidas más seguras del progreso y sitúa una serie de etapas decisivas en la mencionada realización de la acción humanizadora y transformadora de las realidades naturales. En esta línea situamos el proceso de humanización de la tierra: El hombre inteligente, el hombre capaz de saber siempre más, de inventar cosas nuevas, de superar continuamente nuevos y más complicados problemas, de afrontar crecientes necesidades, etc.; este hombre racional es el protagonista de la historia. El es quien construye —a pesar de limitaciones y dificultades de todo tipo— la trayectoria de crecimiento, de desarrollo y de progreso.

Es decir, creemos que el hombre —en tanto toma conciencia de su realidad, de su vocación y de sus posibilidades— comprueba que dicha toma de conciencia se encuentra muy condicionada (facilitándola o dificultándola) por fenómenos de todo tipo, a partir de los cuales surge uno de los elementos básicos de la dialéctica que preside la realización del progreso histórico. Evidentemente, las perspectivas apuntadas empalman con el planteamiento diverso de las corrientes historicistas, dando un relieve especial —por ejemplo— a la problemática dibujada por la famosa proposición diltheyana: *cuanto el hombre es, lo experimenta sólo a través de la historia* (41), y abriendo el paso a un enfoque inverso de la cuestión: Sólo es comprensible la historia en tanto se tiene en cuenta que su autor es el hombre (42). En este sentido, creemos que el motor (y la clave) de la historia radica en el hecho de que el hombre (los hombres) —en tanto toma conciencia de su realidad y de sus limitaciones— trata de realizar al máximo el proceso de su libertad, de su humanización o personalización (43).

---

(41) *Was der Mensch sei, erfährt er nur dur die Geschichte.* Véase, particularmente, a este respecto, W. DILTHEY: *El mundo histórico* (traducción de E. IMAZ, año 1948.)

(42) Remito, de manera especial, a la exposición a este respecto efectuada en el artículo «En torno al sentido de la Historía en el marxismo», anteriormente citado. Asimismo, remito a mis reflexiones en torno a la historia de las ideas y de los hechos sociales. Véanse, asimismo, las observaciones y opiniones de G. GURVITCH, *La vocación actual de la Sociología* (Méjico, 1953), JEAN LACROIX, *Marxismo, existencialismo, personalismo* (Barcelona, 1962), etc.

(43) *Id. id.* Y es, precisamente, esta perspectiva la que ayuda a calibrar con la mayor objetividad posible la gravedad del hecho, históricamente mantenido, de que el hombre trate, primeramente, de explotar a los otros hombres y que —tal como reseña Vilar— no actúe todavía globalmente, por medios científicos, sobre los recursos naturales. Sólo en función de la libertad puede medirse el fenómeno de la explotación del hombre por el hombre.

Las perspectivas apuntadas nos sitúan, por otra parte, no sólo en la complejidad de la fenomenología histórica, sino que, además, dan idea de la intrincada relación de elementos objetivos y subjetivos, personales y colectivos, humanos y estructurales, que promueven una plataforma de apasionamiento, de voluntarismos ilógicos, de reacciones emotivas, de sentimientos extemporáneos, de fricciones y luchas primarias, muy difíciles de calibrar y medir desde una perspectiva meramente económica.

En este sentido debemos también situar las líneas de trabajo que apuntaba Ch. Morazé: «Sufrimos continuamente múltiples influencias (...) Tratando siempre de equilibrar nuestros gustos y nuestros medios, nuestros recursos y nuestras necesidades, jamás podremos librarnos de las limitaciones que pesan sobre nosotros o que provienen de nosotros. Obtenemos meras aproximaciones, sin alcanzar nunca la plenitud de la satisfacción. Aunque somos bastante fuertes para luchar contra las fuerzas que pretenden abatirnos, no lo somos bastante para librarnos definitivamente de su amenaza. Avanzamos a tientas, construyendo nuestro camino, que, en general, no hemos escogido con plenitud de decisión. Esperando mucho y siendo capaces de concebir grandes acciones, nos vemos mantenidos a ras de tierra por la naturaleza y por los otros hombres. Tal es el hombre, y así debe concebirle el método que pretenda iluminar su evolución histórica» (44). Un método que debe tener en cuenta, por tanto (y desde un primer momento), la problemática objetiva y subjetiva de la vocación humana de libertad, tendente a moverse más allá de las líneas de la economía y abarcando unos anhelos insaciables de progreso y de totalidad, que dibujan —precisamente— esta característica decisiva del hombre, entendido como ser inteligente, nunca satisfecho y siempre dispuesto a ir más hacia adelante.

Historia social e Historia total

Indudablemente, pues, la teoría de la Historia debe afrontar una gama complejísima de problemas y matices, directamente vinculados al carácter complejísimo de la acción de los hombres (y de los grupos humanos), en función y tensión de su realidad de libertad y de su conciencia humana. La mencionada complejidad hace posible, por otra parte, la proliferación de atractivas tentaciones, máxime cuando casi

---

(44) Ch. Morazé, *ob. cit.*, p. 43.

institivamente se tiende a hacer de la Historia una metodología válida para explicar —desde posiciones ideológicas, socio-políticas y económicas muy distintas— todos los fenómenos que atañen al quehacer del hombre en la tierra (45). En este sentido, la mitología tiende a estar presente no sólo como elemento activo de la realidad histórica, sino también como fundamentación teórica de una visión y de una interpretación de la Historia. No sólo existe el mito como objetivo del conocimiento histórico, sino que la mitología puede ser (y es) una tentación en la que es fácil caer al elaborar las teorías y las explicaciones históricas, a partir de determinadas posiciones personales y en función, a veces, de determinados ilusionismos (46).

El afrontamiento de los problemas mitológicos en la Historia sólo puede ser auténticamente eficaz a partir de una perspectiva que sitúe dichos problemas en una plataforma, al propio tiempo, histórica y sociológica. La necesidad de dicha perspectiva, cada vez más sentida (47), ha conducido a la promoción de las corrientes de la Historia social, que [a a pesar de las críticas lanzadas por los historiadores económicos y totalizadores (48)] han ido encontrando, día a día, mayor audiencia, hasta el extremo de convertirse en un objetivo de la misma Historia económica (49). Una audiencia y un interés, por otra parte, ligado a los mismos puntos de partida, uno de los movimientos más característicos de la Historia económica, como lo es el francés (50).

---

(45) He venido trabajando, desde hace algún tiempo, en la confección de un «dossier» de material en torno a las vertientes mitologizadoras de la Historia.

(46) Creo muy válidas, en este sentido, algunas de las reflexiones propuestas por J. VICÉNS VIVES en la introducción a su *Aproximación a la Historia de España.*

(47) Trato de dicha perspectiva en «Sociología e Historia» *(Anales de Sociología,* en curso de publicación).

(48) Sin desconocer, no obstante, la gran parte de razón que les asiste al señalar defectos de extraordinaria importancia, en que incurren muchos sociólogos. En este sentido, Vilar —después de haber propugnado una «sensibilidad para el factor tiempo que sirva de protección contra todas las tentaciones "estructurales", "inmovilistas"»— propugna «una sensibilidad para la interacción continua entre los factores históricos, al mismo tiempo que una desconfianza sistemática hacia toda idea de causalidad unilateral», agregando que «economistas y sociólogos intentan el aislamiento de "modelos" movidos exclusivamente por impulsos internos, "endógenos"; la Historia es la observación atenta de todos los fenómenos». (P. VILAR: *Crecimiento y desarrollo,* pp. 12 y 13), etc.

(49) Sabido es, por otra parte, que Marc Bloch y H. Lefèbvre hablaron de la necesidad de una historia social profunda, que se ocuparía de la influencia ejercida por la geografía, la economía y las estructuras sociales, más que de las clásicas preocupaciones de la historia política (guerras, tratados, instituciones, etcétera). En la misma línea se sitúan, también, las preocupaciones básicas de investigadores como Braudel y Morazé o Simiand y Labrousse, especialmente este último.

(50) Concretamente P. Vilar no sólo señala la relación existente entre Historia, Sociología y Economía («No ignoro que en el estadio hoy alcanzado por las ciencias humanas, resulta difícil ser a la vez economista, historiador y sociólogo. Creo, sin embargo, que cada vez concebimos menos un historiador sin formación económica o un economista que pretendiera prescindir de las nociones ya edificadas por la Historia y la Sociología», en *Crecimiento y desarrollo,* p. 11).

En este sentido es interesante subrayar —por ejemplo— la paralela penetración en la Universidad de Barcelona de la preocupación por los estudios de Historia económica e Historia social a través de los contactos del profesor Vicéns Vives (q. e. p. d.) con el grupo de *Annales*. Concretamente, Vicéns Vives señalaba, en 1952, su interés por las dimensiones social y económica de la Historia, en una perspectiva total, de acuerdo con el enfoque de los historiadores franceses mencionados, subrayando el afán de dichos investigadores por conseguir mayores aproximaciones y mejores instrumentos metodológicos para conseguir la aprehensión de la concreta realidad, «fuera de los consabidos márgenes de la Historia política e institucional o de la frívola Historia ideológica, que con tanto ardor cultivó la ciencia alemana en las últimas décadas» (51). Y agregaba: «Cierta tendencia personal hacia idéntica consideración de la Historia nos ha hecho acoger con alborozo las manifestaciones del nuevo estilo historiográfico francés, que concentra sus focos en la búsqueda de cuanto es realmente importante en los repliegues del pasado, y no sólo de lo que es aparatoso y espectacular. Por ello entendemos la usual relación de grandes efemérides políticas y sociales, el brillante desfile de las personalidades creadoras y, además, la falsa humildad del estudio de las corporaciones institucionales del pasado (...) Buscar al hombre —he aquí la divisa de la moderna escuela francesa—. O, mejor dicho, buscar a los hombres. Verlos cómo actúan en su impetuosa carrera hacia un mejor bienestar moral y espiritual; asistir al desarrollo de las encontradas acciones y reacciones que constituyen y modelan su presencia en la sociedad; comprobar cómo van tejiendo el cúmulo de realizaciones técnicas y designios ideológicos que integran el progreso humano; he aquí el modo de cercar en reducidos límites la vida misma, con el objeto de analizarla a fondo en la primordial tarea del investigador» (52).

La preocupación por el enfoque de la Historia social aparece complicada; sin embargo, desde hace mucho tiempo, por las interferencias derivadas de la complejidad de la problemática científica de la Sociología (53), condicionando en parte el auge del papel desempeñado por la Historia económica y explicando también el hecho de que hayan surgido determinadas supervaloraciones, como ocurre, por ejemplo, con

---

(51) J. Vicéns Vives, prólogo a Ch. Morazé, *Principios generales de Historia, Economía y Sociología*, p. 5.

(52) *Id. íd.*, pp. 5 y 6.

(53) Remito particularmente, en este sentido, a las observaciones de Ch. Morazé, G. Gurvitch y Vilar en las obras anteriormente citadas. Asimismo creo interesantes las reflexiones de E. Morin en *Sociología y marxismo* o las referencias efectuadas en el Congreso de Evian por autores como Adam Schaff *(De la verité objetive en sociologie)* o A. Konstaninov *(Sociologie et ideologie)*, etc.

el propio Morazé, que efectúa una peligrosa y ambigua simplificación de las perspectivas de la Historia social, a partir —precisamente— de la crítica efectuada a las limitaciones de la Sociología clásica: «La Sociología ha fracasado en su objetivo por haber descuidado el problema de las estructuras. Sin duda, la Sociología ha creado una morfología; pero se trata de un simple estudio de formas, o sea de los aspectos externos de la producción y la distribución, y no de un estudio de los regímenes que caracterizan el papel humano de los distintos factores de dichos procesos. Ahora bien, no basta considerar el estado material de los hombres o de los grupos humanos para apreciar sus reacciones; es necesario, además, tener en cuenta el grado de conciencia que tienen de su papel en la vida económica. La estructura social, tal como la concebimos, no sólo es una jerarquía de fuerzas morales, sino una jerarquía de fuerzas materiales, y desde este punto de vista el problema del régimen económico nos parece mucho más importante que el de la forma. Reconozcamos, pues, que el problema social es esencialmente un problema de distribución de todos los valores, o sea no sólo de las riquezas materiales, sino también de las morales. Una vez establecido este principio, no hay obstáculo para admitir que su estudio puede comenzarse con provecho por las condiciones materiales y, por decirlo así, mecánicas de esa distribución. Es el aspecto más sencillo y que se capta con mayor rapidez. Por ejemplo: el desarrollo de las vías y medios de comunicación, ya se trate del transporte de mercancías, ya de la transmisión del pensamiento. En este terreno, observamos que el progreso de los ferrocarriles y de la prensa ha desempeñado un papel tan importante en la mejora de la condición obrera como la elevación nominal del salario, de lo que se deduce que el conocimiento de las condiciones generales de la vida humana debe preceder al estudio de las cuestiones sociales. Por esta causa la Historia económica alcanza una categoría primordial» (54).

Prosiguiendo su exposición, especifica Morazé —por otra parte— que «no hay que olvidar, desde luego, que si bien lo económico desempeña la función esencial, las influencias sociales repercuten a su vez sobre el desarrollo económico», concretando, a dicho respecto, el caso de un ejemplo de tipo salarial, muy ilustrativo en base a la estrecha relación existente entre lo propiamente económico y lo que se considera como social: «Si la mejora de las condiciones de producción puede normalmente conducir a un alza de salarios, porque el patrono puede temer la pérdida de una mano de obra insuficientemente remunerada, la cohesión social de los obreros de un gran establecimiento puede forzar la obtención del mismo resultado», lo cual le lleva a reco-

(54) Ch. Morazé: *Ob. cit.*, pp. 16 y 17.

nocer que en el «último caso, la intervención de un factor social, la conciencia de una solidaridad económica, dan una dirección nueva a la gestión de la empresa», fenómeno que le obliga a señalar, finalmente, que, «de hecho, progreso económico y progreso social están en estrecha relación» (55).

La tendencia a establecer una sobrevaloración de lo económico, tal como ha quedado apuntada en el caso anterior, se encuentra muy condicionada, según hemos indicado antes, por los problemas científicos de la Sociología (56), que han sido particularmente criticados por numerosos historiadores económicos y que han merecido, por ejemplo, comentarios muy concretos de Pierre Vilar (57). Sin embargo, las mismas objeciones que han venido siendo efectuadas a los métodos de trabajo de la Sociología clásica y, más concretamente aún, a los enfoques y perspectivas de la historia social, podrían ser aplicadas a la Historia económica, al propio tiempo que del análisis de los defectos y de las posibilidades de ambas metodologías puede surgir un replanteamiento de la vocación de totalidad de la Historia social, considerada, contradictoriamente, según textos de autores, como Morazé y Vilar, como un escalón posterior a los estudios básicos de índole económica (58). Precisamente esta posición aventajada de la Historia social es reconocida desde la época de Marx por todos los historiadores e investigadores de las realidades sociales y económicas, al subrayar la importancia capital del estudio de la evolución histórica de las clases sociales y sus conflictos (59).

Dejando para otra ocasión el análisis de las contradicciones de cierto enfoque marxista de la Historia (que, tras proclamar la necesidad fundamental de estudiar las realidades históricas clasistas y sus antagonismos, a partir de las relaciones de producción, se preocupa más de las formas de producción y de la fenomenología del crecimiento económico que no de las características concretas de las relaciones de producción, de su influencia sobre las diversas clases, de los rasgos y evolución de las mismas, de los problemas derivados de los conflictos clasistas, etc.), creo que, ante la «inflación» de las tendencias econó-

---

(55) *Ibíd.*, pp. 17 y 18.

(56) Remito, de manera especial, a las polémicas de G. GURVITCH: *Ob. cit.*, y a las reflexiones planteadas por diversos trabajos y artículos de H. Lefèbvre, L. Goldmann, L. Althusser, E. Morin, etc.

(57) Véanse, por ejemplo, las observaciones efectuadas en el artículo «Marxisme et Histoire», ant. cit. (en su traducción en *Crecimiento y desarrollo*, remite especialmente a las pp. 476 y 477.

(58) Véanse las referencias anteriores a este respecto. Concretamente, Vilar insiste en la validez de la metodología coyuntural como base en la que fundamentar «la más profunda historia social» *(La Catalogne dans l'Espagne moderne*, tomo 7, p. 17).

(59) Cfr. con lo expuesto en mi artículo «En torno al sentido de la Historia en el marxismo», ant. cit.

micas, más o menos totalizadoras (y que cobran mayor énfasis debido a la «moda económica» que caracteriza a nuestra época), es preciso insistir en algo que el propio Marx subrayó adecuadamente, a saber: que lo económico es sólo un aspecto de lo social; más aún, lo económico es un medio, un instrumento de los hombres para organizar su vida social. Un medio capital, imprescindible y básico, cuyo funcionamiento condiciona las posibilidades de realización humana, pero —al fin y al cabo— sólo un medio para la organización de la vida social y el desarrollo de las vocaciones humanas (60); de forma que constituye, pues, únicamente un aspecto —fundamental e importantísimo— de la realidad social, la cual, a su vez, presenta una gama de fenómenos muy distintos de los meramente económicos, ligados, por ejemplo, a los anhelos e intereses intelectuales y espirituales de los hombres que componen la sociedad.

Volviendo, pues, a viejas cuestiones, que ya hemos expuesto anteriormente con cierto detalle, la problemática de las vocaciones humanas se sitúa en un primer plano insoslayable a la hora de plantear a fondo —desde el punto de vista «social»— un enfoque «total» de la Historia. En este sentido, el propio Morazé ha señalado que, «en el origen de las grandes cuestiones históricas hemos hallado esos problemas de la vida cotidiana, cuyo sentido hay que intentar esclarecer (...) El hombre trabaja para su felicidad; felicidad que funda, sin duda, en el descubrimiento de un ideal unas veces más elevado que otras, pero subordinado también, en la inmensa mayoría de los casos, a la satisfacción más o menos refinada de las necesidades inmediatas de su naturaleza. Y en la realidad, estas dos preocupaciones son difícilmente separables. Una mayor elevación de espíritu puede hacer más delicado el gusto, así como una solución más fácil de los problemas vitales puede conducir a la elevación del espíritu» (61). La Historia social debe y puede abarcar esta panorámica de los problemas de la vida cotidiana y de los impulsos personales que actúan en el marco de la Historia. En este sentido, concretamente, la sociología de la Historia no puede desvincularse de los factores psicológicos, situándolos dentro de una perspectiva de Historia total. Los fenómenos de la psicología individual deben quedar reflejados en el marco de la historia social, recogiendo, por ejemplo, el papel de la doble influencia anteriormente expuesta, que hace variar «hasta el infinito los caracteres de la psicología individual».

Indudablemente, el concepto y la perspectiva de una historia social entendida, no como una forma enmascarada de las viejas y desacre-

---

(60) *Ibid.* Véase asimismo mi exposición acerca de la historia de las ideas y de los hechos sociales, ant. cit.

(61) CH. MORAZÉ: *Ob. cit.*, p. 25.

ditadas fórmulas de la historia política, sino como una plataforma de estudio y de comprensión de la realidad social a través de los tiempos, permiten una positiva aproximación a los objetivos ideales de una Historia total, no sólo en tanto la historia social—si hace verdaderamente honor a su definición social— se sitúa en un nivel que incluye necesariamente las perspectivas y metodología de la historia económica [apuntando al estudio de los fenómenos sociales que, desde principios del siglo XIX, han venido constituyendo el eje de la problemática de explicación de la realización humana de libertad (62)], sino también en tanto el análisis y la interpretación de los fenómenos sociales no puede realizarse satisfactoriamente sin tener en cuenta, junto a los factores de sensibilidad constitutivos—según Vilar—de la «triple educación del historiador» (63), las perspectivas y aportaciones no sólo de la Sociología, sino de una gama de ciencias que van desde la psicología y la psicología social hasta la filología, situando la necesidad de una visión y una realización que tenga en cuenta el papel de las ideas y la dimensión del espíritu en la realización histórica (64).

En otras palabras, la historia social puede (y debe) conciliar un distanciamiento entre visiones históricas que deben complementarse (distanciamiento bastante bizantino y fundamentado en perspectivas excesivamente unilaterales), surgido—por una parte—a causa de una excesiva sobrevaloración del papel primordial de lo económico (un papel determinante que, por otra parte, es imposible negar), llevando a olvidar—o a minusvalorar—una serie de facetas de la acción y la realidad humanas, en una realización práctica muy distinta de los objetivos ideales propuestos. Y por otra, a causa de una indiferencia o insensibilidad ante el papel fundamental de la realidad económica, condicionando no sólo las relaciones sociales (de producción o no), sino, además, interfiriéndose, de forma decisiva, en las posibilidades de realización individual. En este sentido, es posible afrontar una realización histórica que, recogiendo la aportación de la Historia económica, supere los peligros de una Historia abstracta (limitada sólo a la reseña de actividades de «grandes hombres» y de grandes efemérides), aproximándose cada vez más a la realidad de todos y cada uno de los hom-

(62) Remito a lo expuesto en mis artículos sobre el sentido de la Historia en el marxismo y la historia de las ideas y los hechos sociales, ant. cit.

(63) P. VILAR: *Crecimiento y desarrollo*, pp. 12 y 13.

(64) A este respecto, por ejemplo, señala Morazé: «Las doctrinas son factores de evolución (...). Una doctrina (...) nacida en la coyuntura presente tiende a conservarla o, por lo menos, a mantener las condiciones de su evolución. Las doctrinas secundarias pueden representar, por su parte, la pervivencia de relaciones económicas antiguas o, por el contrario, surgir de reacciones recientes, reflejando así el progreso de un nuevo problema y tendiendo a hacer prevalecer su solución frente a cualquier otra. Así actúa el espíritu, el cual es, a la vez, producto del pasado y factor del porvenir» (*Principios generales*, pp. 15 y 16).

bres (65), al propio tiempo que, teniendo en cuenta la relación dialéctica entre ideas y hechos (66), salve los peligros de una «deshumanización por exceso de análisis económico-numérico», valorando debidamente las manifestaciones históricas de tipo ideológico, subjetivo y espiritual. Una realización histórica, en fin, situada en una perspectiva de apertura a todo aquello que pueda hacer más completo el conocimiento de la historia humana.

Historia y progreso humano

Los caminos diversos seguidos por la historiografía contemporánea muestran, pues, el peso y el impulso derivados de la conciencia de la ...vocación histórica a la totalidad. La Historia total aparece, cada vez más, como una meta y una necesidad indiscutible, respondiendo al deseo de conocer hasta el más mínimo detalle posible, todos los pormenores y circunstancias que componen y acompañan la aventura humana de progreso. Una vocación de totalidad, por otra parte, compatible (y al propio tiempo lógicamente condicionada y condicionante) con la definición creciente —y necesaria— de una serie de especializaciones históricas, capaces de aportar datos cada vez más exactos y precisos, facilitando el conocimiento de todos y cada uno de los aspectos constitutivos de la compleja realidad. Es evidente, en este sentido, que a medida que aumenta la profundidad y seriedad de las ramas especializadas, no sólo se acrece efectivamente el contingente de conocimientos históricos sino que, además, se afirma la necesidad de conseguir un conocimiento lo más exacto posible de cada aspecto monográfico, junto con una inseparable preocupación por encontrar «explicaciones» y «aproximaciones» lo más totales posibles a la realidad histórica. Una necesidad y una preocupación indisolublemente unidas a la urgencia, cada vez más apremiante, de elaborar una teoría de la Historia que responda satisfactoriamente a la amplia gama de cuestiones que dicha ciencia tiene planteadas en la actualidad. En el seno de esta plataforma compleja, precisamente, adquiere pleno sentido la definición de Vilar: «La Historia es la observación atenta de *todos* los impulsos. Hay que organizar tal observación. Es necesario "razonar" la historia primero. "Ra-

---

(65) «Intentamos captar la realidad viva del pasado y, en primer lugar, los intereses y las pasiones del hombre común», escribió Vicéns Vives en el primer punto del programa de acción metodológica, publicado en el número inaugural de *Estudios de Historia Moderna,* Barcelona, 1951. Véase, asimismo, la ratificación de dicha exposición en *Aproximación a la Historia de España,* Barcelona, 1952, 18 edición, pp. 14 y 15.

(66) Remito, a este respecto, a las referencias efectuadas en mi artículo sobre la historia de las ideas y los hechos sociales, ant. cit.

cionalizarla" será tarea del porvenir» (67). En este sentido, va perfilándose la tarea del historiador, al propio tiempo que el esfuerzo en pro de una mayor concreción, descubre continuamente la creciente complejidad de la ciencia histórica.

Situados en la perspectiva antedicha, las exigencias de una tarea intelectual honesta y eficaz dibujan, pues —de manera indiscutible (y planteando unos interrogantes de alcance fundamental)—, la necesidad de definir una plataforma elemental de trabajo y de enfoque, ya que tanto los imperativos de la especialización como de la síntesis plantean (en el ámbito anteriormente citado) la urgencia por precisar conceptos y situar objetivos, especialmente en torno a la problemática de la noción de progreso humano: ¿Qué entendemos por progreso? ¿Cómo se mide este progreso? ¿Hacia dónde se dirige el progreso humano?

Una serie de interrogantes que empalman, por otra parte, con el conjunto de problemas que, en el presente, tienen planteados los eco-

---

(67) *Crecimiento y desarrollo*, p. 12. Por otra parte, Vilar ha concretado su metodología de la siguiente forma: «La objetivación de lo subjetivo en el nivel estadístico es la base de todo estudio científico de lo social. Intentemos, pues, resumir el oficio del historiador, la materia de la Historia: 1. El objeto del historiador: las sociedades humanas en movimiento. 2. La materia del historiador: *a)* la estadística social estructural: el *corte* sincrónico a través de los grupos, de las clases, de las categorías. *b)* La estadística económica coyuntural: la *curva* —la de la población, la de los salarios, la de los ingresos (...)—. *c)* La estadística intelectual, es decir, el análisis estadístico y cronológico, coyuntural, de la aparición y de la frecuencia de los conceptos, de las palabras; la semántica medida con los números. *d)* El plano de las instituciones y de los acontecimientos: más clásico, pero que no se ha de despreciar, pues las instituciones representan la estabilidad de lo social y el acontecimiento lo movido, lo inesperado de la Historia». *La Historia, ciencia del hombre*, conferencia pronunciada en la Facultad de Ciencias Económicas. Barcelona, 1967. Por su parte —según hemos señalado ya—, Vicéns Vives dibujaba brevemente el impulso dinámico que debe presidir el oficio del historiador con las siguientes palabras: «Buscar al hombre (...). O, mejor dicho, buscar a los hombres. Verlos cómo actúan en su impetuosa carrera hacia un mejor bienestar moral y espiritual; asistir al desarrollo de las encontradas acciones y reacciones que constituyen y modelan su presencia en la sociedad; comprobar cómo van tejiendo el cúmulo de realizaciones técnicas y designios ideológicos que integran el progreso humano; he aquí el modo de cercar en reducidos límites la vida misma, con objeto de analizarla a fondo en la primordial tarea del investigador» (prólogo a *Principios generales*, página 6). Situando, por otro lado, la compleja cuestión de la objetividad, anteriormente apuntada por Vilar, creo interesante recordar el significativo e ilusionado deseo de Vicéns Vives, en pro de la consecución de la absoluta posibilidad de enfoque imparcial de la Historia. Así, escribió textualmente: «No nos sentimos, por tanto, atados por ninguna prevención apriorística, ni de método, ni de especulación, ni de finalidad. Despreciamos el materialismo por unilateral, el positivismo por esquemático, el ideologismo por frívolo. Intentamos captar la realidad viva del pasado y, en primer lugar, los intereses y las pasiones del hombre común» *(Estudios de Historia Moderna,* núm. 1, y *Aproximación a la Historia de España,* 1.ª ed., pp. 14 y 15). Palabras que se complementan, por otra parte, con la justificación de la «aproximación» a la historia hispana efectuada, asimismo, por Vicéns Vives: «Sólo intentamos «aproximarnos» (...), pues sabemos que de ella nos separan, por lo menos, tres generaciones de estudiosos, ampliamente subvenidos en sus atenciones, dueños de un método impecable y decididos a prescindir en absoluto de las sucesivas contingencias de orden político e ideológico que les afecten» *(Aproximación,* 1.ª ed., p. 7).

nomistas, sociólogos, filósofos y todas aquellas personas que, de alguna manera, sienten la necesidad de estudiar las realidades humanas y situar el sentido de la presencia y la acción del hombre en el mundo, trabajando y desviviéndose en pos de unos objetivos de promoción de felicidad, estrechamente ligados a los imperecederos ideales que —desde el comienzo de la historia— han presidido la aventura humana (68). Resumiendo, nos encontramos ante la urgencia de un estudio de las realidades humanas y una situación del sentido de la aventura del hombre en el mundo, planteados precisamente en función de la tendencia de humanización creciente, manifestada como realización de una irrenunciable vocación a un avance continuo —a un progreso constante— en la consecución de mayores y más válidas plataformas de realización de posibilidades concretas de libertad.

En esta perspectiva, la noción de progreso adquiere, pues, una dimensión fundamentalmente humanista, que va mucho más allá de las perspectivas tecnificadas de determinadas interpretaciones del significado de conceptos ambiguos como los de crecimiento y desarrollo. En este mismo sentido, Vilar ha subrayado la complejidad de las nociones mencionadas de crecimiento y desarrollo y, al relacionarlas con el sentido del progreso, ha señalado: «Importa no caer en falsos optimismos. También se traiciona a la historia cuando se imagina que el progreso técnico lleva, sin más, y por su único impulso, hacia el crecimiento "autosustentado" de la humanidad, sin otro peligro que la existencia de unos demonios rojos, negros o amarillos» (69). Las realizaciones científico-técnicas y económicas motivan —a través de lo que conoce-

---

(68) Significativamente se pregunta Vilar: «Cuando filósofos y sabios, sociólogos y economistas se reúnen para preguntarse acerca de los criterios y de las condiciones del progreso humano, ¿tiene el historiador un lugar entre ellos?» Respondiendo al respecto: «Desde el momento en que la estática cede el paso a la dinámica, y la observación limitada al comparativismo amplio, toda ciencia humana vuelve a ser *histórica,* como por definición (...). Es aquí donde el historiador puede desempeñar su papel. Si bien no tiene por qué intervenir en la elaboración de las fórmulas y de los cálculos planificadores que presidirán el desarrollo armónico de un mundo cada vez más amplio, tiene mucho que decir, por el contrario, sobre las condiciones previas a la aplicación y a la realización de estas fórmulas y estos cálculos. Ya que estas condiciones corresponden al *análisis histórico* y no a la economía pura. Si sucede que en sus teorías sobre el desarrollo los economistas o los sociólogos simplifican con exceso, maltratan, deforman la Historia, la crítica del historiador será útil, será constructiva desde el punto de vista mismo del desarrollo» *(Crecimiento y desarrollo,* páginas 495-496). Por otra parte, ha declarado Vilar: «El ataque —o la incomprensión o la ignorancia— hacia la ciencia histórica, hacia sus recientes progresos, sería la mejor manera de entrar en la era del átomo y del espacio desprovistos de experiencia, de previsión y de saber eficaz» *(La historia, ciencia del hombre.* Conferencia en la Facultad de Económicas, Barcelona, 1967).

(69) *Crecimiento y desarrollo,* p. 22. Y agrega, más adelante: «El progreso, que es más que el "crecimiento", será una conquista de la historia, realizada en cuanto *todos* los factores (así como *todos* los riesgos) sean tomados en cuenta por la ciencia —y por la conciencia— del hombre» *(ibídem).*

mos como progreso técnico— unos avances concretos y positivos (70) que, sin embargo, no acaban de proporcionarnos *todo* el sentido del progreso. Un sentido y un significado que, tal como ha señalado François Perroux, se encuentran estrechamente vinculados a las posibilidades de realización de libertad para cada hombre concreto. Un sentido del progreso, en fin, que sólo puede adquirir una auténtica y satisfactoria significación a través de las conquistas reales de hitos más logrados de humanización (71).

Así, pues, empalmando con anteriores consideraciones, al subrayarse la relación directísima entre el sentido de la historia y la realización del progreso humano, vuelve a aparecer —en un primer plano— el pa-

---

(70) Vilar ha escrito concretamente a este respecto: «Uno sólo entre los factores del crecimiento está en pugna victoriosa con la ley de los rendimientos decrecientes, con la existencia de «techos» (o límites) biológicos, y con las contradicciones destructoras. Este factor es el *progreso técnico,* expresión de la conquista de la naturaleza por el hombre, y expresado a su vez por la productividad del trabajo» *(Crecimiento y desarrollo,* p. 14). El propio Vilar ha comprendido la peligrosa restricción que de la noción de progreso podría derivarse de la lectura del párrafo anterior y ha señalado en otro lugar: «Si reflexionamos sobre el progreso humano, notamos bien que toda eficacia radica no en la voluntad, ni en la buena voluntad de los hombres, sino en la ciencia, y en la técnica de intervención de las ciencias (...). La ciencia es el auténtico motor del destino de la humanidad». Agregando seguidamente: «La ciencia transforma el destino del hombre a largo plazo, pero como decía lord Keynes, a largo plazo todos habremos muerto. El descubrimiento de la fisión atómica quizá permita al hombre del siglo XXI una vida de holgura y esparcimiento, pero quedó impreso un día del verano de 1945, en la carne de los niños de Hiroshima. Y el nombre que pesaba sobre nuestras vidas no se llamaba Einstein, se decía Hitler. La tecnología pone al desnudo el modo de acción del hombre sobre la naturaleza, pero la política y la guerra ponen al desnudo el modo de acción del hombre sobre el hombre. Por esto se ha de constituir una ciencia del hombre junto a la ciencia de las cosas.» Véanse, asimismo, otras precisiones de P. Vilar a este respecto en la *Semana del pensamiento marxista,* de París, 1964.

(71) Remito a este respecto, a las reflexiones que he efectuado en diversos trabajos, especialmente en *Rodes de molí* (Barcelona, 1964; versión castellana en curso de publicación) y *Mitología del neocapitalismo* (Madrid, 1966). Por su parte, autores como Ch. Morazé no sólo han señalado que «la ciencia no es siempre el único factor del progreso» *(ob. cit.,* p. 39), sino que, situando una fundamental y difícil perspectiva del conocimiento histórico, han afirmado: «El espíritu impera. Es la fuerza motriz que impulsa al hombre a esa lucha mediante la cual quiere dominar el mundo. Su victoria es la del hombre; su derrota, la del hombre mismo» *(ibidem,* p. 209). «Cierto es que el espíritu se halla, a su vez, sujeto a la acción de las influencias materiales; pero por muy fuertes que éstas sean, no pueden obrar milagros. La razón tiene sus propias leyes, sus normas de progreso, su ritmo de marcha. Ningún descubrimiento científico puede nacer sin haber sido preparado por largos trabajos previos, que han podido absorber los esfuerzos de varias generaciones. Este ritmo propio del espíritu nada en el mundo puede cambiarlo. Lo que lo acelera es la solidaridad espiritual» *(ibidem,* p. 105). Asimismo, se pregunta Morazé: «El gran problema humano reside en esto: ¿hasta qué punto aprovecha la masa el progreso del espíritu? ¿Cómo evitar que las concepciones del espíritu pierdan algo de su primitiva nobleza en contacto con las realidades deformadoras de la vida de aquellos que permanecen sujetos a las dificultades naturales?» Es evidente, por otra parte, que el enfoque de dicho interrogante es altamente discutible y que Morazé padece aquí una deformación idealista que le aleja del verdadero sentido de la dialéctica del progreso. Pero ello constituye otra cuestión.

pel de la vocación de libertad. El progreso sólo tiene sentido (únicamente puede ser aceptado como tal) cuando su realidad permite a los hombres —a núcleos, cada vez más amplios, de hombres concretos— acceder a plataformas cada vez más aptas para favorecer la realización de sus anhelos de personalización. Es, precisamente, en este sentido, como adquiere plena significación la conocida propuesta de Morazé: «La Historia debe ser estudiada en función del hombre, beneficiario y factor de progreso. Aunque no sea necesariamente la medida de todas las cosas, al menos sólo por él adquieren su valor» (72). En otras palabras, si todo progreso debe humanizar, asimismo sólo a fuerza de mantener un sentido fuertemente *humanista,* junto a unas profundas exigencias con referencia a los conocimientos socio-económicos, podrá la ciencia histórica conseguir una auténtica plataforma de «totalidad» (73).

ANTONIO JUTGLAR
Escorial, 50
BARCELONA

---

(72) *Ob. cit.,* p. 108. Véase, por otra parte, la exposición del mismo autor en *La logique de l'Histoire.* París, 1967.

(73) Un humanismo que, por otra parte, debe situarse en la línea de replanteamiento que hace años señalaba Vicéns Vives: «Al rehacer la configuración de su propia historia, utilizando los nuevos métodos (...), el historiador español ha de contribuir con su aplicación a perfilar la metodología del futuro, sobre la que hoy continúa debatiéndose en los medios más progresivos del extranjero. El problema a resolver es el de la integración de los procedimientos demográfico, sociales, económicos y psicológicos —apoyados en la estadística— en un todo capaz de ser denominado «método de las ciencias del hombre» *(Aproximación a la Historia de España,* 2.ª ed., p. 20).

LA HUMEDAD EN EL TIEMPO

POR

ELDA FILIPPINI

A Eladio Cabañero

Esto es una copia
ni tú ni nadie existe
todo está copiado
a veces confundo
a la gente
que piensa lo mismo
que grita
te amo
te hundes
nos hundimos
porque lo repetimos a diario
porque nos aferramos
a cosas
que dicen
que han dicho
que son
que existen
que estamos
que nos aburrimos
solos
o acompañados
todo empieza
con el mismo encanto
y cansa con el mismo
hastío.
De pronto
sólo
nos sentimos
acorralados.

PAISAJE

Me duele este atardecer
los colores

el cielo perfecto insultante
inútil cielo
y la gente convertida en paisaje
durmiendo bajo la tierra
que rompió con sus manos
para construir una casa
húmeda y fría.

☆

Esto de caminar
con algo de retroceso
y decir
pudo ser
el destino lo cambió.

A veces presiento
que alguien
ha vivido
lo que yo temía
que alguien
absorbió el llanto
que por miedo retuve
que los hijos evitados
ambulan en las miradas
de los niños
solitarios.

Yo tuve
y deseché
es un juego
escalonado.

Amor
cuántos besos
contenidos en otras
bocas
cuántos deseos
perdidos.

Yo sé
lo sé de pronto
todo lo que no vivimos

los otros.
los otros
Los valientes.

☆

En el piano mi amigo construye cosas
adioses, amores, soledades, esperas
las parejas unen sus cuerpos
pegando sus vestidos
los rostros tensos.

Yo no estoy triste, el whisky abunda
y hay cigarrillos prendidos con lentitud
y bocanadas de humo desafiante.

—Esto, amigo, es un juego en el que todos entramos.

Yo no estoy triste
me escucho reír
mi risa apaga palabras que me rodean
mi buen amigo me socorre copas y me dice
—acabarás la noche tan borracha
que tendré que escuchar todas tus cuitas.

—Vamos afuera —propone alguien.

Llueve
la brisa es fresca
atropellamos la noche
y enlazadas las manos corremos hacia la baranda.
De pronto, las risas callan
la lluvia es fina
miro los rostros
cierro los ojos
busco el fin de mi viaje en el mar-nada.

Construimos una canción
es triste
es un murmullo
adioses, amores, soledades, esperas.
Llueve.

☆

En esta casa
de mujeres solas
con grandes máscaras
me he detenido
a buscar una amiga.

Junto a mí entra un hombre
buscando un momento
de locura
de olvido
restadas de su jornal
quizá las horas extras.

En la plaza
una fina señora
pasea un perro
vestido a cuadros.
La miré.
Le pregunté
si conocía una casa
de mujeres solas
en esta cuadra.

Levantó su perro
lo besó
y se alejó
con un poco
de asco.

En esta casa
pregunto con miedo
por ella.
Es un nombre corto
y suena
al llamado de un niño.

Una mujer me dice
que allí no para.
Que hay otras
casas.
Me acerca a la acera
y me señala la otra cuadra.

Me recomienda que no vaya sola
no es una hora recomendable.
Dice que ella se ocupará.
Que la llame por teléfono.
Me proteje.
Me cuida.
Me teme.
Me sonríe.
Me tiende la mano
y me dice
hasta nunca.

Recuerdo
fue una niñez
distinta
con olor a lino
a girasol
a agua salada
a barro
podrido
hecha a pedradas
ligeras
galopes
lentos
Charlas
con los perros.

Recuerdo
fue una niñez
distinta
con baños
los días sábados
y los domingos con ropas
lustrosas
y mi padre afeitado
mi padre con traje de fiesta
con olor a campo
y el circo
con esos seres
que se llaman monos
y hacían piruetas.

Recuerdo además
el dolor que me causaba
un zapato nuevo
y al mono bailando
—mira hija
—no se divierte
—es tonta
yo tenía miedo al mono
me asomé a sus ojos
no reían
estaban pidiendo
algo.
—Papá, el mono no ríe.
—Calla, eres tonta.

De vuelta a casa
oía todos los comentarios
y todos mis hermanos
querían hacer de monos
mientras mi madre
nos guardaba
con su rústica ternura.

—Mamá, te digo que el mono
no se reía.
—Nosotros sí
—dijo mi madre—
y eso basta.

Mi perro me miraba
sin mover la cola
salimos al patio
espantamos las gallinas
y corrimos por el campo.

El y yo sabíamós
que el mono
estaba
triste.

Es raro
un poco urgente
este deseo
de no equivocarme.

A veces cuando pienso
en las grandes palabras
patria
sacrificio
ser algo
dentro de mí
no alcanzo
a llenarlas.

Recuerdo el viaje
veinte días alejándonos
el mar
dueño de nosotros
de pronto no tenía nostalgia
sentía que el mar
me había ganado
descubría colores
que antes no había visto
patria
sin verdes
inmenso prado.

Al llegar me absorbió
Barcelona
hoy Madrid
mis amigos
mis angustias
mis largos silencios
el dolor de mi espalda
la humedad en el tiempo
las pequeñas cosas
iguales a aquellas
de antes
que dividen la gente
los pensamientos
mi patria
tu patria.

Mientras el vino acaba
y cierra la cafetería
mientras hablamos lo mismo
que allá hablábamos
en esta noche cerrada
yo me pregunto
qué patria me emociona
aquélla
el mar
o España.

☆

Yo sólo sé que de pronto
estamos
que algo aburre
que hemos decidido mentirnos
para tolerarnos
que antes hubo
deslumbramiento
certeza
confianza
amor
que bastaba mirarte
para encontrarme
que me vestía con tu piel
que ya no teníamos
nombre
que tu hablar emocionaba
que hoy hay caricias
igual
esperas
que yo comparo
que esto es simplemente
vida
con sonrisas copiadas
de otras más nuestras
con miedo a herirnos
a decir
te amo
y sin embargo esperamos
que lo que ocurrió ocurra

sólo por ser algo
que nos toque
sin ser cobrado
sin que nos deje
irremediablemente
solo
sola.

☆

Giré en mí hasta ubicarme
de tal manera que podía verte:
fumabas, como todos fuman,
y de vez en cuando me mirabas.

Quería cansarme de mirarte
y te pensé en una vidriera
tú lucías traje de calle
pijama de rayas grandes
y traje de etiqueta.

Para cansarme te he mirado
temiendo
que te absorbiera todo instante tuyo,
esa estúpida agonía
en que estás metido
y donde has logrado encerrarme.

☆

Me he puesto vestido nuevo,
zapatos y cartera
que casi hacían juego.

Me di toques de perfume
extracto francés, caro,
y he salido a la calle
a buscar un taxi.

He llegado a la reunión
donde a las señoras
les decían damas o algo parecido.

Bebí whisky, champán,
me mantuve erguida en mis zapatos

—he pasado por elegante y fina—
y he pagado la fiesta con mi risa.

Eso
es
todo.

☆

En esta casa se acumulan horas
que gastamos juntos
o separados.

En esta casa
comemos a horarios
desacostumbrados
para la gente
que nos mira
solamente.

En esta casa
cerramos la puerta
y ponemos un cartel que dice:
no molesten
nos estamos bañando.
Y las horas se deslizan
sobre nuestros cuerpos desnudos
sin horarios.
En esta casa
escribimos
pensamos
nos reímos
lloramos.

En esta casa,
amante mío,
quizás algún día
cerraremos la puerta
y pondremos un cartel que diga:
no molesten
nos estamos
muriendo.

Elda Filippini
Alenza, 8, 2.º D
Madrid-3

UN PRECURSOR DEL URBANISMO MODERNO EN NAPOLES: DON PEDRO DE TOLEDO *

POR

DAMIAN CARLOS BAYON

La dominación española en Nápoles constituye, en sí misma, una página muy curiosa de la Historia. Dos siglos, unos sesenta nombres de virreyes, algunas obras públicas de primer orden, pero también —hay que decirlo— un profundo desconocimiento de los problemas del pueblo napolitano.

España y Francia, las dos potencias «unitarias» de la época en la Europa continental, disputaron largamente, a través de los siglos, la posesión de esa tierra fragmentada que fue Italia hasta hace apenas unos cien años.

Al Norte, la manzana de la discordia era Milán y la fértil llanura que la rodea; al Sur se trató sobre todo de Nápoles, dotada de un prestigio incomparable. Y si la predilección por la capital lombarda y su rica provincia es algo fácilmente comprensible, la terca lucha de unos y otros por Nápoles nos parece hoy cosa difícil de explicar.

Bien es verdad que se trataba de una ciudad animada, con un puerto al abrigo en una magnífica bahía, y para colmo, con un clima templado y benigno. Con todo, tierra adentro, se puede decir que la provincia estaba por entero en un estado casi salvaje y no poseía sino unas cuantas explotaciones rurales mal implantadas (1). Para mayor desdicha aún, las magras rentas que esas explotaciones rurales daban, corrían permanentemente el riesgo de ir a engrosar los bolsos ávidos del primer pirata de los que abundaban por esos parajes (2).

---

* Ponencia presentada al coloquio convocado por Pierre Francastel en París (julio de 1966) sobre el tema: *El urbanismo europeo del siglo XVII.*

(1) «... El señor Pepe ha sabido ver bien el problema cuando en uno de sus recientes y agudos estudios recuerda que el Mezzogiorno se vio *aparentemente* protegido en sus confines por la potencia militar y política de España, porque en realidad resultó *sacrificado* a las concepciones ideológicas y estratégicas de esa monarquía, las cuales desgraciadamente no coincidían con los intereses y la tradición del Mezzogiorno italiano». *(Piano regolatore, Napoli,* varios autores, 1955-58, tomo I, p. 45.)

(2) Para protegerse de esos temibles enemigos, las fortalezas habían sido «sembradas» abundantemente a lo largo del país. A excepción de la de Benevento —que era pontifical—, se trataba de fortalezas españolas. Damos aquí la lista completa (sin contar las cuatro que existían en la propia ciudad de Nápoles); eran ellas: Ischia, Baïa, Gaeta, Aversa, San Germano, Cosenza, Amantea, Tropea, Crotona, Orilo, Taverna, Otranto, Tarento, Brindisi, Gallipoli, Lecce, Copertino, San Cataldo, Barletta, Bisceglie, Manfredonia, Aquila, Civitareale, Olevano, Salerno, Monopoli.

Por último, y para decir la verdad: Nápoles en el siglo XVI debía ser todavía «el fin del mundo», aun cuando representara la punta de lanza de la cultura europea en ese mar interior donde pululaba el temible enemigo que, con fórmula abreviada, se llamaba entonces el Infiel.

No creemos, pues, exagerar al afirmar que Nápoles, mil veces conquistada y perdida, debía constituir a los ojos de los españoles, antes que nada, un símbolo de prestigio que había que conservar a cualquier precio. Ya que, con todo, no hay tampoco que olvidar que a pesar de sus pestes, sus revueltas, su mala reputación de ciudad en manos de la soldadesca y la prostitución, Nápoles no dejó por ello de ser la mayor —por no decir también la más hermosa— de las villas españolas de la época (3).

En realidad, no existe un urbanismo a escala europea que nos haga él sólo abarcar todos los problemas de una época dada. Nápoles representa, por su parte y únicamente, un caso particular con los mismos títulos que París, Londres o Madrid.

Empecemos por aclarar que, a comienzos del siglo XVI, había en Nápoles al menos tres ciudades diferentes superpuestas: la antigua *Neapolis* de los griegos; la ciudad romana, reconocible aún hoy por el trazado de sus calles que se cruzan en ángulo recto, y, por último, la ciudad medieval, desordenada y laberíntica por definición.

Para poder hacer, pues, de Nápoles una ciudad «moderna», los españoles tenían ante todo que ampliar el puerto, agrandar considerablemente el círculo de las murallas a fin de implantar otros barrios, sin descuidar la creación de nuevas puertas de la ciudad y de unos cuantos edificios clave capaces de controlar y dominar —llegado el caso— a esa turba que se amontonaba fácilmente en las estrechas callejas.

Ya veremos más adelante que si los primeros virreyes no hicieron gran cosa en ese sentido, don Pedro de Toledo, por el contrario, puede pasar a la Historia como un verdadero precursor de ese urbanismo que se difundirá por toda Europa sólo un siglo más tarde.

Que la empresa de Toledo resultaba muy avanzada para la época es cosa fácil de probar. Bastaría, por ejemplo, citar el testimonio de Pierre Lavedan, quien en su clásico libro sobre la historia del urbanismo europeo habla de los antecedentes de ese tipo de trabajos en la propia Italia.

Ya entre los años 1460 y 1464 el papa Pío II —que no era otro que el famoso humanista Eneas Silvio Piccolomini— había hecho construir, a

---

(3) En cuanto a la población, los autores no están siempre de acuerdo. Para Roberto Pane, *Napoli imprevista,* se puede proponer una cifra de 50.000 habitantes a fines del siglo XV. Por el contrario, el *Piano regolatore* (ya citado) estima que Nápoles debía contar a fines del reinado aragonés con 100.000 habitantes; a mediados del siglo XVI, 200.000, y a mediados del siglo XVII, 400.000 habitantes,

su exclusiva gloria personal, esa ciudad de Pienza que lleva aún su nombre. Un poco más tarde, esta vez al norte de la península —en Lombardía, para ser más precisos—, encontramos en Vigevano otro ejemplo de una ciudad hecha «de una vez» en 1492, y ello gracias a la voluntad de un «tirano»: Ludovico el Moro. También en ese año fasto, Ercole de Este duplica, literalmente, su buena villa de Ferrara, de la cual era señor. En fin, podríamos citar también, contemporáneamente, las dos grandes plazas florentinas de la *Annunziata* y de *Santa Croce,* sin olvidar tampoco el *Arco de Alfonso V de Aragón,* precisamente en Nápoles, elemento moderno «pegado» entre las dos torres medievales que flanquean la entrada del puente levadizo de ese *Castelnuovo* que los Anjou mandaron edificar tres siglos antes de la época que estudiamos.

Después de todas esas obras le llega el turno a la verdadera hazaña de Toledo, sobre la que volveremos extensamente más adelante. Su plan de saneamiento de Nápoles no era en verdad cosa frecuente en esa época: ni en la propia Europa ni en ninguna de las nuevas colonias americanas. Si en España, y hacia ese tiempo, muchas obras importantes y monumentales se habían levantado (4), nunca hasta entonces nadie se había propuesto mejorar globalmente una ciudad.

Aun Roma, *caput mundi,* llegará con retraso en esta carrera. Lanciani lo dice textualmente: «A Paulo III o a su consejero Latin Juvenal de Manetti debemos la apertura, corrección y embellecimiento de las calles de la Puerta de San Sebastián, de San Gregorio, del Plebiscito, de la Strada Papale, de la Torre Argentina, de las vías de los Baullari, del Corso, Fontanella di Borghese, Condotti, Babuino, Paolina, Castari, Palombella, Panice, etc.» (5). Y Lavedan agrega que, si bien las ideas remontan al tiempo de Paulo III, sus realizaciones no tendrán lugar sino hacia 1564-1565 (vía Paolina, actual del Babuino) o hasta 1581 (Conditti), es decir, respectivamente, hasta los reinados de Pío IV (1559-1565) y de Gregorio XIII (1572-1585).

Y todo el mundo sabe que la gran operación del urbanismo romano data de tiempos de Sixto V (1585-1590), operación que fue llevaba a buen término gracias al talento de Domenico Fontana, ese gran arquitecto venido del norte de Italia y que más tarde iba a servir en Nápoles bajo las órdenes de uno de los sucesores de Toledo, don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, esclarecido mecenas (1610-1616).

Debemos preguntarnos ahora quién era ese precursor. Don Pedro de

---

(4) En nuestro libro, D. C. Bayón: *La «commande» architecturale en Castille au XVIe siècle,* París, 1967, analizamos el caso de ciertas ciudades españolas «en alza» como Granada, Sevilla y Toledo, que no se beneficiaron, sin embargo, de un plan orgánico de urbanización como fue el caso de Nápoles en esa misma época.

(5) Lanciani: *Storia degli scavi* (citado por Pierre Lavedan, *Histoire de l'urbanisme,* t. II, p. 232).

Toledo fue uno de los hijos del segundo duque de Alba, don Fadrique Alvarez de Toledo, y de su mujer, Isabel de Zúñiga. Nació en 1484 en el pueblo de Alba de Tormes, cerca de Salamanca, y muy joven estaba ya al servicio de Fernando el Católico en calidad de paje. Con ese gran rey, Toledo participó, por primera vez en su vida, en una campaña militar, y ello ocurrió durante la conquista de Navarra. Más tarde, en tiempos del emperador, Toledo iba a intervenir en una cantidad de guerras: en Alemania, en Flandes y en Italia, país adonde lo llamaba su destino y donde finalmente fue a morir.

Gracias a su casamiento con doña María Osorio, primogénita de la prosapia de los Benavente y marquesa de Villafranca, don Pedro pudo acceder a un título nobiliario. En 1532 fue nombrado virrey de Nápoles, uno de los más altos cargos del Estado español, cargo que debió llenar por otra parte con notable eficiencia aun a los ojos de los historiadores italianos más severos.

Apenas en posesión de sus funciones, don Pedro cortó de raíz todas las pretensiones de los nobles de la provincia de su administración. Al mismo tiempo que atacaba con ardor el problema de la «limpieza» de la región napolitana, en manos de peligrosísimas hordas de bandidos.

No obstante, en Nápoles mismo, don Pedro tuvo un enemigo jurado en la persona del marqués del Vasto, ese hombre altivo, inmortalizado por Tiziano en el cuadro del Prado. En efecto, el marqués no cesó de pedir con mucha insistencia la destitución de Toledo, cosa a la cual Carlos V no se prestó jamás.

En 1547, el pueblo napolitano, apoyado por la nobleza descontenta, se rebeló cuando el virrey quiso introducir en el país la Inquisición española. La represión fue dura y Nápoles terminó por aceptar, bien que mal, una solución un tanto menos rigurosa con la Inquisición romana. Don Pedro, en principio, perdonó al pueblo napolitano... después de haberle hecho pagar, con todo, una fuerte multa. De ese episodio característico puede decirse que el poder del virrey salió reforzado en cierto modo, y ello, naturalmente, en proporción inversa a la pérdida de las libertades populares. Toledo tuvo también muchos otros gestos de intransigencia «española»: la expulsión de los judíos en 1540, la supresión de las fiestas licenciosas, la represión de duelos y raptos que en la Nápoles de entonces estaban a la orden del día.

De todas maneras, sería injusto no reconocer que en todo el resto de Europa los tiempos eran también muy duros. A decir verdad, don Pedro no ha pasado a la Historia con los rasgos de un odioso tirano; lejos de ello, su gestión resultó, en general, bienhechora, empezando por sus campañas para sanear la región meridional de la plaga que significaban los bandidos. Su gloria, perfectamente merecida por otra

parte, reposa no obstante en las obras que emprendió para hacer de Nápoles una ciudad hermosa y moderna.

Desde el punto de vista privado, su mayor triunfo fue el de conseguir casar a su propia hija Leonor con Cosme I de Médici, gran duque de Toscana. Don Pedro murió en Florencia en 1553, hallándose a la sazón en esa ciudad por razones de orden militar. Contaba entonces sesenta y nueve años de una vida bien colmada. Su tumba —vacía— se encuentra en la iglesia de *Santiago de los Españoles,* en pleno corazón de Nápoles. El doble sepulcro es obra del escultor italiano Giovanni de Nola (6).

☆

A fin de poder precisar la amplitud de la empresa de Toledo tendríamos que preguntarnos ahora qué índole de ciudad podía ser Nápoles a la llegada de ese primer virrey verdaderamente español (7).

Hemos hablado ya, a propósito de Nápoles, de la superposición de varias ciudades diferentes entre sí. Con todo, los monumentos notables podían contarse con los dedos de la mano. Veamos un poco cuáles eran y dónde se hallaban situados. En el «llano» había tres castillos fortificados, dos al borde mismo del mar: el *Castel dell'Ovo* (8) y el *Castel-*

---

(6) «Según Venturi (nosotros aclaramos que se trata de Adolfo Venturi), el escultor trabajó en la obra de 1540 a 1546, y en ella se hizo ayudar por muchos discípulos, especialmente por Domenico d'Auria —de origen genovés, probablemente— y por Annibal Cacavello. El monumento está situado en el amplio espacio detrás del altar mayor de San Giacomo degli Spagnoli, de Nápoles, vacío de las cenizas de su titular, que reposan aún en la catedral de Florencia hasta que la Real Hermandad de Nobles Españoles cumpla su propósito de trasladarlas al suntuoso panteón que él mismo se había previsto.

La forma del monumento es ciertamente insólita y revela la fantasía como dibujante de Giovanni di Nola: un gran plinto de planta rectangular, adornado en el zócalo con finísimos relieves que representan las victorias del virrey, y sobre él las estatuas orantes de don Pedro y doña María. En los ángulos, cuatro figuras erectas representan, con pagana libertad, las cuatro virtudes cardinales. Según Venturi, la obra personal de Nola, aparte del diseño del conjunto, se limita a las magníficas efigies orantes, en las cuales hay ya un reflejo del arte austero y viril de Miguel Angel. En el resto se advierte el primor fatigado y la vulgaridad de los obreros lombardo-ligures de Carrara». (Marqués de Lozoya, *Escultura de Carrara en España,* Madrid, 1957, pp. 33-34.)

(7) G. Galasso: *Momenti e problemi di storia napoletana nel età di Carlo V,* Società napoletana di storia patria, 1961, explica cómo, después de los gobiernos de Lannoy y de Orange, en el cual se ve la fidelidad de Carlos V a «sus gentes» (es decir, los flamencos), se puede considerar el nombramiento de don Pedro de Toledo como una vuelta a los españoles.

(8) El Castel dell'Ovo (literalmente Castillo del Huevo, a causa quizá de la forma ovoidal de su planta) es una roca fortificada cuya historia remonta al siglo XII. Hacia mediados del siglo XV, Alfonso V de Aragón lo unió al este con el Castelnouvo y al norte con el fuerte de Pizzofalcone que él mismo había hecho construir sobre la colina homónima (guía *Napoli e dintorni,* Touring Club Italiano).

nuovo (9); mientras que en el centro de la vieja aglomeración urbana se elevaba el llamado *Castel Capuano* (10). Sobre la altura, y a pico sobre el puerto, existía aún otra fortaleza que dominaba toda la bahía: el *Castel Sant'Elmo* (que los españoles transformaron en San Telmo) (11). Además, la ciudad propiamente dicha estaba rodeada de una cinta de murallas con puertas que regían las entradas y salidas tanto del lado del mar como del campo circundante (12).

Eso era aproximadamente todo desde el punto de vista de los edificios públicos de cierta calidad. El resto se componía de numerosas iglesias, conventos y casas bastante sencillas que surgían al azar de la confusión de las callejas atestadas de gente y siempre sucias. En la aglomeración había aún algunos palacios urbanos «a la florentina»: el palacio *Cuomo*, el de la *Duchesca* (13) (desaparecido hoy) y otro palacio más cercano a la ribera y a la futura zona que Toledo urbanizaría más

---

(9) El Castelnuovo es llamado «nuevo» justamente para diferenciarlo del Castel dell'Ovo y del Castel Capuano, más antiguos. Erigido por Carlos I de Anjou (1279-82), fue reconstruido en tiempos de Alfonso V de Aragón por el gran arquitecto catalán Guillermo Sagrera. Los españoles (1509-37) rodearon esa fortificación de un conjunto de bastiones y de un segundo foso. Está ornado, al exterior, por un magnífico arco de triunfo (1454-67) diseñado probablemente por el mismo Sagrera y esculpido por diferentes artistas: Sagrera, Pere Johan, Domenico Gagini, Isaia da Pisa y Francesco Laurana (Guía citada).

(10) El Castel Capuano se levanta cerca de la Porta Capuana de la cual recibe el nombre. Fue fundado por Guillermo I (siglo XII) y agrandado por Federico II. Restaurado y fortificado por Carlos I de Anjou, llegó a ser más tarde residencia real, habiendo sido habitado por Carlos V en persona, en 1533. El emperador lo legó posteriormente a su caballero Philippe de Lannoy (guía citada).

(11) El Castel Sant'Elmo se encuentra en el emplazamiento de una antigua iglesia del siglo x, dedicada a San Erasmo (nombre que se ha deformado sucesivamente en Eramo, Ermo para dar, finalmente: Elmo). Fue construido bajo el nombre de Belforte por orden de Roberto de Anjou en 1329, y constituye un testigo-clave de la historia por la posesión de la ciudad que se extiende a sus pies.

(12) Entre las puertas de Nápoles que Toledo pudo ver a su llegada señalemos la más célebre de todas —en pie todavía hoy—: la Porta Capuana. Se trata de una magnífica construcción aragonesa (1484), formada por dos torres circulares (llamadas, respectivamente: *Honor* y *Virtud)* que flanquean un arco de triunfo esculpido. Es obra de Giuliano da Maiano (1432-97), y pasa por ser la más bella de Italia en su género. Sobre el arquitrabe, en dos nichos, las estatuas de San Genaro (patrono de Nápoles) y de San Agnello. Había también una tercera estatua con la imagen del rey Fernando, que fue reemplazada en tiempos de Carlos V por un gran escudo imperial (Revista *Napoli nobilissima,* vol. I, p. 47).

(13) «Allí, hacia 1487, Alfonso de Aragón, duque de Calabria, hijo de Ferrante I, hizo construir ese palacio, que tomó de quien lo hacía el nombre de Palazzo della Duchesca, y del cual fue arquitecto el célebre Giuliano da Maiano» *(Nap. nob.,* vol. I, p. 81). Ese palacio fue destruido más tarde.

En cambio, el Palacio Cuomo está aún en pie (aunque desplazado varios metros para dejar sitio a la Via Duomo). Fue construido entre 1460 y 1490 para un rico mercader napolitano: Angelo Cuomo, según el proyecto de un arquitecto desconocido, identificable quizá con Giuliano da Maiano. Por último, otro edificio también de la misma época es el Palacio Santangelo, levantado por Diomede Carafa, primer conde de Maddaloni. Estaba concluido en 1466 y en él pueden distinguirse rasgos de arquitectura catalana mezclados a formas florentinas.

tarde, nos referimos al palacio *Gravina* (14), comenzado en 1513 y que se halla todavía en pie.

En las afueras de la ciudad, en lo que era antes el «campo», habría debido levantarse otro palacio, el de *Poggioreale* (15), que Ferrante II había encargado a ese gran arquitecto que fue Giuliano da Sangallo, pero aunque conocemos la planta de ese palacio podemos decir que el edificio nunca fue ejecutado.

Este conjunto que acabamos de descubrir de manera sumaria corresponde aproximadamente a todo lo que Toledo pudo encontrar a su llegada a Nápoles. Tratemos ahora de analizar lo que él mismo emprendió para llegar a transformar la ciudad en los veintiún años que estuvo en ejercicio (16).

Digamos ante todo que fue el responsable de las obras del *muelle grande* y del *pequeño muelle,* trabajos portuarios que iban a facilitar enormemente el amarre de las naves (17). Se supone que fue también él quien encargó varias fuentes: la de *Spinacorona, San Pedro Mártir, Scapligiata,* del *Atlante* y la de *Coccovaia.* Hizo desecar pantanos y procedió a la total renovación de la fortaleza de San Telmo gracias a la

(14) El Palacio Gravina se alza sobre un terreno adquirido en 1513. A partir de ese año, Gabriele D'Angelo empezó a construir para Ferdinando Orsini, duque de Gravina, un palacio en estilo toscano, que existe aún en nuestros días. Fue continuado por G. F. di Palma, llamado el Normando, quedando concluido el palacio en 1549. De la misma época es también el Palacio Marigliano, edificado por G. Donadio (1512-13) para Bartolomeo di Capua, conde de Altavilla.

(15) R. Pane: *Architettura del Rinascimiento,* cuenta cómo Fernando II de Aragón —hijo de Alfonso V— pidió a Lorenzo el Magnífico el nombre de un arquitecto capaz de hacerle un palacio en Poggioreale. Lorenzo sugirió a Giuliano da Sangallo. En 1488 realizó ese arquitecto una maqueta, que fue él mismo a mostrar a Nápoles. El palacio no fue jamás construido.

(16) Entre las obras de conjunto que nos informan sobre este problema hay que citar la colección de la revista *Napoli nobilissima* y los siguientes libros: D'Ambra: *Napoli antica* (1889); G. Coniglio: *Il regno di Napoli al tempo di Carlo V;* F. Nicolini: *Aspetti della vita italospagnuola nel 5 e 600;* G. Doria: *Storia di una capitale* (Napoli dalle origini al 1860); C. Beguinot: *Una preesistenza ambientale a Napoli: I «Quartieri spagnoli»* (1957). También debemos señalar el volumen de homenaje: *Studi in onore di R. Filangieri* (donde encontramos especialmente un estudio de G. Coniglio, *Note sulla società napoletana ai tempi di Don Pedro di Toledo).*

(17) Había también, desde 1487, un faro: la Lanterna al Molo, que fue destruido varias veces y que don Antonio de Toledo, duque de Alba, iba a hacer reparar en 1625. Es el mismo virrey que hizo construir la Porta Alba, que da aún hoy acceso a la Piazza Dante, una de las plazas sobre la vía Toledo. No hay que confundir a este virrey con otro duque de Alba (sobrino de don Pedro), que gobernó entre 1555 y 1558, y que se contentó con hacer grabar una leyenda en honor de su tío sobre otra de las puertas de Nápoles (hoy desaparecida): la Puerta Real Vieja.

colaboración de otro español, el comendador P. L. Scribá (18). Esos trabajos de transformación duraron de 1537 a 1546.

También se embarcó Toledo en otra empresa, la de adaptar el Castel Capuano haciendo de él, de simple fortaleza, una prisión y sede de un tribunal. Con ese fin tomó a sus órdenes en esa ocasión a dos hombres del oficio: Benincasa y Manlio. Por otra parte sabemos que las obras de instalación de los nuevos servicios del Castel Capuano estaban casi terminadas en el año de 1539.

En 1536 un polvorín saltó en el Castelnuovo (19), con ese motivo el virrey procedió a las reparaciones del caso, habitando él mismo en persona el castillo durante varios años, mientras su arquitecto napolitano que acabamos de nombrar, Ferdinando Manlio, le concluía otra morada, la que más tarde se llamó *Palacio Real Viejo,* que estaba vinculado al Castelnuovo y se encontraba a la izquierda del actual *Palacio Real* (20).

También ordenó agrandar el cerco de las murallas (21), para lo cual se vio obligado a hacer demoler o desplazar ciertas antiguas puertas de la ciudad, tales como la *Puerta Real Vieja* (22).

El edificio más importante de tiempos de Toledo fue, con todo, el *Hospital de Santiago* (23), que poseía como dependencia esa iglesia de Santiago de los Españoles de la que hemos hablado y que fué edificada

---

(18) Comendador PEDRO LUIS SCRIBÁ: *Apología en excusación y favor de las fábricas del Reino de Nápoles* (manuscrito publicado por E. Mariátegui, Madrid, 1878). Beguinot en la nota II, al pie de la página 21 de su libro dice a este respecto: «... del arquitecto padre Luigi Serina», y lo da como autor de los trabajos de Sant'Elmo. Podemos preguntarnos si P. L. Serina y P. L. Scriva (también se le puede escribir así) no son sino un mismo nombre erróneamente descifrado.

(19) Sólo apenas un año más tarde de haber sido habitado por el emperador a la vuelta de su triunfal campaña de Túnez.

(20) «El edificio, protegido por dos bastiones, estaba rodeado de un delicioso jardín, llamado el "pascuo regio", y sobre el portal había las armas imperiales de Carlos V...» (C. BEGUINOT: *Op. cit.,* p. 24). G. DORIA: *Op. cit.,* p. 144, agrega a su vez que el palacio estaba rodeado por tres célebres conventos: Santa Croce, Santo Spirito y San Luigi.

(21) «... la nueva muralla, iniciada en 1533 y concluida en el 47, iba de Porta S. Gennaro a S. Maria di Constantinopoli (fundada en el 1529, después de una aparición de la Virgen, que anunciaba el fin de la peste), llegaba por la vía Bellini a la actual piazza Dante, y volvía a subir la colina donde está ahora el hospital de la Trinità, seguía más o menos el Corso hasta S. Lucia al monte y a S. Maria Apparente, de donde bajaba hasta S. Catarina a Chiaia (puerta de S. Spirito) y, costeando Pizzofalcone, alcanzaba el Castelnuovo por S. Lucia». (G. DORIA: *Storia di una capitale,* p. 143.)

(22) Fue transferida por Toledo en 1543.

(23) Este hospital, fundado por Toledo, llegará a ser más tarde, en tiempos del duque de Alba (1555-58), una verdadera «mutualiad» para soldados. Más tarde, el conde de Olivares le agregará un Instituto de Crédito Público (1597), y su continuador, el conde de Lemos (1599-1610), lo transformará aun en Monte de Piedad (1606). (URBANO CARDARELLI, Napoli, edilizia pubblica, in *Piano regolatore,* t. I, 1955-58.)

siempre por el mismo Manlio (24). Reservamos, sin embargo, la parte más importante de nuestra exposición a las dos obras que le han valido a Toledo el bien merecido nombre de urbanista (25), vale decir: la apertura de la calle que lleva su nombre y la no menos famosa creación de los llamados *Quartieri spagnoli.*

☆

Los historiadores napolitanos que se suceden desde hace unos setenta años están más o menos de acuerdo para explicar y juzgar la conducta de los primeros virreyes españoles. El más ilustre de todos ellos, Benedetto Croce (26), opina que se trataba sobre todo «de una protección del territorio y de un intento de sumisión del poder de los barones —poder político semisoberano— a la soberanía del Estado» (27). En nuestros días, otro notable autor, Roberto Pane (28), insiste él también sobre lo que considera el objetivo fundamental de Toledo, y que no era otro, en el fondo, que el de impedir que en la provincia se produjeran sublevaciones. Pane señala que para llegar a ese resultado Toledo no hizo otra cosa que atraer a la ciudad a las grandes familias feudales. Con la misma perspicacia podríamos llegar a pensar que Toledo emprende la creación de una gran calle nueva y de un barrio adyacente, no solamente para agrandar Nápoles —lo que por otra parte era absolutamente necesario— sino también y sobre todo para crear el «marco» digno de esa aristocracia que trataba de enraizar en la ciudad. No anticipemos, sin embargo, las conclusiones.

Para estudiar tanto la calle como el barrio tenemos desde hace años

---

(24) J. Camón Aznar: *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI* (*Summa Artis,* vol. XVII, Madrid, 1959), en la p. 379 y sig., evoca un problema interesante: según él, Juan Bautista de Toledo, el arquitecto español autor de la planta primitiva de El Escorial, habría realizado para su protector, don Pedro de Toledo, varios trabajos importantes: «... Trabaja en uno de los bastiones de Castelnuovo. Levanta la iglesia de Santiago de los Españoles, con el sepulcro del coro con bajorrelieves de Juan de la Mota, y es autor del palacio de los virreyes, en Purgal; de varias fuentes, y abre también la célebre *Strada de Toledo*». Agreguemos que los abundantes autores italianos consultados por nosotros no mencionan jamás el nombre de J. B. de Toledo, que era, no obstante, arquitecto trabajando a las órdenes de don Pedro en Nápoles, de donde le hizo volver una cédula real del 15 de julio de 1559, firmada por Felipe II. Hay en este punto un problema de atribuciones múltiples que valdría la pena esclarecer un día.

(25) «... la verdadera Nápoles, que hoy conocemos, es aquella que se formó bajo la dominación española, ya que nada o bien poco subsiste de la Nápoles anterior que podamos imaginar con cierta aproximación estudiando solamente historias y documentos». (G. Doria: *Op. cit.,* p. 135).

(26) Entre las innumerables obras de Benedetto Croce, las tres en las que se ocupó especialmente de problemas napolitanos, son: *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza; Uomini e cose della vecchia Italia; Storia del regno di Napoli.*

(27) Citado en *Piano regolatore,* tomo I, p. 45.

(28) R. Pané: *Napoli imprevista.*

el privilegio de contar con dos trabajos de primer orden: un largo artículo de Antonio Colombo (29) y el libro exhaustivo de Corrado Beguinot (30).

Una cosa nos llama, ante todo, la atención. Y es el hecho de que Toledo —con sus consejeros Manlio y Benincasa— emprende la doble operación calle-barrio en terrenos que se encuentran al Oeste del Nápoles antiguo. ¿Por qué al Oeste? Por una razón muy sencilla: se trata del lugar ideal para agrandar la ciudad. En efecto, al Este se extendía una zona pantanosa, al Norte las colinas de Capodimonte, Due Porte y Poggioreale constituían un verdadero «tapón» que impedía el crecimiento urbano por ese lado. Quedaba pues solamente esa suave pendiente que se encuentra a occidente de la antigua aglomeración. Esa zona «urbanizable» no tenía menos de 150 hectáreas y estaba en cierto modo disponible apenas traspuestas las viejas murallas aragonesas (31).

La elección del emplazamiento de la calle, que corre de Norte a Sur, constituye materia de discusión entre los diferentes autores que se han ocupado de ella. No obstante, y ante todo, hay una realidad que se impone: la calle actual sigue con toda naturalidad el lecho del torrente que durante siglos han excavado las aguas que bajan hacia el mar desde las colinas que rodean la ciudad.

El trazado de la calle es debido a Merliano y a su discípulo Ferdinando Manlio, que ya hemos encontrado aquí varias veces. Pero en tanto que Celano afirma que la calle fue orientada de manera a quedar expuesta al sol del mediodía, para Colombo, en cambio, ella resulta del simple hecho de ocupar el antiguo foso de las murallas demolidas. Por último, según Ceva-Grimaldi, la calle no hace sino seguir el límite inferior de la viña de San Martino (32).

En general puede decirse que el terreno elegido no ofrecía ningún rasgo particular digno de ser mencionado (33), y los trabajos de ejecu-

---

(29) ANTONIO COLOMBO: «La strada di Toledo», in *Napoli nobilissima*, volumen IV, 1895.

(30) CORRADO BEGUINOT: *Una preesistenza ambientale a Napoli: I «Quartieri spagnoli»*, Nápoles, 1957.

(31) C. BEGUINOT: *Op. cit.*, p. 20.

(32) C. BEGUINOT: *Op. cit.*, pp. 24-25.

(33) «Deben recordarse... la torre llamada Belforte, construida por Carlos II, de Anjou, la "villa" que a comienzos del 1300, Carlos, duque de Calabria, hijo de Roberto II, de Anjou, empezó a transformar en monasterio, sin lograr llevar a término su obra a causa de su propia muerte; y aun la iglesia y el convento de San Luigi, comúnmente llamado de San Francesco di Paola, porque fue hecho edificar por el santo con donativos de Fernando I de Aragón en 1481, en el lugar de la actual plaza del Plebiscito, entonces lo bastante solitario como para dar la idea de levantar allí una ermita. Además, afuera de los muros, se encontraba la iglesia de los Griegos y algunas casas de familias griegas prófugas del Asia Menor, y otras de sacerdotes, y que estaban cerca del monasterio de Monteoliveto (erigido en 1411 sobre terrenos que el marqués del Vasto de Avalos había concedido en censo a los monjes).» (C. BEGUINOT: *Op. cit.*, p. 20, nota 9.)
El mismo BEGUINOT explica (pp. 20-23) que entre los grandes propietarios

ción de la nueva vía pudieron ser comenzados ya en 1536 (o 1537) para ser concluidos hacia 1543.

En líneas generales la calle era ancha, bastante recta y se prolongaba por más de dos kilómetros, vinculando así el nuevo Palacio Real, cerca del puerto, con el pie de la colina de Capodimonte, que limitaba la ciudad antigua por el Norte. La calle en sí misma resultaba grandiosa para la época y más tarde se la llegó a calificar de «nobilissima, cosa rara e meravigliosa».

Es siempre el ya citado Colombo quien nos cuenta en detalle cómo, en 1544, se comenzaba a pavimentar la calzada, trabajo que, por otra parte, iba a resultar bastante largo si se tiene en cuenta que en 1569 todavía no había tocado a su fin. No obstante, a pesar de que durante los primeros años se trataba de un verdadero lodazal —lo que la hacía de difícil circulación—, no por eso la calle de Toledo dejó de tener magníficos palacios que la flanqueaban y que daban literalmente el «tono» de la ciudad en tiempos de los virreyes españoles (34).

(latifondisti) de esa zona agrícola que el virrey Toledo decidió urbanizar, se encontraban los monjes Cartujos, la abadía de Scafati, las monjas de Santa Clara y varios señores nobles. Las hermanas de Santa Clara daban en arriendo a largo plazo una parte de sus tierras a Ettore Pignatelli, duque de Monteleone, y por una extensión de terreno más importante todavía los cartujos hacían otro tanto con Gianbattista Spinelli, príncipe de Cariati. Agrega Beguinot un detalle etimológico interesante: los cartujos introdujeron en Nápoles el cultivo de la morera —«gelso» en italiano—, lo que dio más tarde el nombre de «le celze» a toda esa parte de la ciudad que se había llamado anteriormente «Montagna delle Mortelle», o sea Monte de los Mirtos.

A estos propietarios que acabamos de mencionar convendría agregar, además, los monjes de Monteoliveto y la propia familia de Avalos.

(34) A. Colombo, en su largo artículo de *Napoli nobilissima*, citado varias veces, recuerda la frase de Celano, que dice en una ocasión: «... apenas hecha la vía Toledo, siguiendo el gusto del virrey y por la salubridad del sitio... de parte y otra se comenzó a habitarla por parte de diversos españoles y ministros...»

Colombo establece también la lista de los principales edificios, mezclando, sin embargo, las épocas. Por el contrario, C. Beguinot: *Op. cit.*, en la nota 19, pp. 25 y sigs., registra más sistemáticamente el inventario de la vía Toledo durante la vida del virrey y algunos años después de su muerte. Traducimos su texto sin otros comentarios: «Entre los primeros y más insignes recordemos el palacio de Gianbattista della Porta, construido en 1546 por Francesco della Porta en la esquina de la vía Toledo y la Pignasecca; el palacio del Monte dei Poveri Vergognosi; el de Egidio Tapia, presidente de la Real Cámara Sumaria, iniciado en 1566.»

«En 1567, al ser demolido un tramo ulterior de las murallas orientales angevinas y abiertas las calles respectivas, quedaron liberados otros terrenos de edificación, sobre los cuales se levantaron los palacios de Isabella Imbriani, de Silvestro Coppa, de Matteo Terminillo, de Andrea Apicella; del mismo año son el claustro y el monasterio de S. Tommaso d'Aquino, construidos con los donativos de Ferrante de Avalos, marqués de Pescara. El palacio Maddaloni, edificado por Cesare de Avalos, marqués del Vasto y gran Canciller del Reino, sobre un terreno cedido por los Pignatelli di Monteleone, es, en cambio, posterior (1582); tres años después fue construido el palacio de la Nunciatura cerca de la actual plaza Carità.

Entre los edificios religiosos recordemos la iglesia del Spirito Santo (con el anexo de enseñanza para muchachas pobres), erigida en 1555, según diseño de Moccia...»

No hay que pretender, sin embargo, que en semejante situación todo resultara más o menos perfecto, lejos de ello. No olvidemos que apenas construidos palacios, conventos, iglesias, por una costumbre de la época que tenemos tendencia a olvidar, tanto los nobles como los ricos y los religiosos se apresuraban a alquilar la planta baja de sus moradas a los tenderos o traperos que se instalaban en simples tenduchos para vender toda suerte de mercancías (35).

La *Strada di Toledo* (se llama en realidad oficialmente *Via Roma* desde 1870) debía poseer un carácter único en toda Europa, cosa que nos confirman las impresiones escritas de los «turistas» de hace unos siglos. A su calidad de vía residencial y comerciante ella agregaba aún el encanto de constituir una verdadero paseo adonde se iba gustosamente para ver y hacerse ver, característica que, por otra parte, la calle conserva aún en nuestros días.

La proximidad de los cuarteles y de las mujerzuelas —increíblemente abundantes según testimonio de los viajeros (36)— había, con todo, favorecido la instalación, a lo largo de la gran calle, de cantidad de tabernas de mala muerte y de «posadas» más que sospechosas. Esa promiscuidad bulliciosa de todas las clases sociales prefigura, en pleno siglo XVI, lo que tres siglos más tarde serán los famosos Bulevares de París.

Veamos ahora un poco el otro aspecto de lo que hemos denominado la operación urbanística del virrey Toledo. Beguinot nos provee de todos los detalles que pudiéramos desear sobre la materia. Para empezar, aclara lo que en italiano necesita aclaración: vale decir que los famosos *Quartieri spagnoli* hay que tomarlos en el sentido de cuartel y no en el de barrio (en español no hay problema porque tenemos dos palabras diferentes para designar ambas cosas).

Hemos dicho cuartel y el lector puede sorprenderse. Sí, cuartel. No olvidemos, en efecto, que para Toledo de lo que se trataba ante todo

(35) «No había nuevo barrio señorial —la strada di Toledo, la colina de Pizzofalcone, el pueblo de Chiaia— donde, a espaldas a los grandiosos palacios, no surgieran como por encanto barracas populares y aglomeraciones plebeyas, que representaban entonces una verdadera amenaza, como llegó a ocurrir en varias ocasiones; y así en la planta topográfica de la ciudad no hubo nunca una neta separación entre barrios señoriales y barrios plebeyos.» (G. DORIA: *Op. cit.*, página 139.)

(36) «C'est une chose incroyable que la grande quantité de femmes de joye qu'il y a à Naples...» (MERVILLE: *Voyage d'Italie*, 1729, citado por C. BEGUINOT: *Op. cit.*, p. 43.) Verdad es que el testimonio resulta posterior en dos siglos, pero también otros viajeros anteriores están siempre de acuerdo en ese punto, por ejemplo: BOUCHARD: *Un parisien à Rome et à Naples en 1632* (citado por G. DORIA: *Op. cit.*, p. 137).

era de organizar la defensa sistemática de la ciudad (37). Debemos, pues, considerar que la calle fácil y recta formaba bloque con esos «cuarteles». Según lo observa Pierre Francastel (38) muy pertinentemente, la vía amplia y cómoda constituye también un lugar privilegiado que simplifica todos los movimientos de tropas entre el puerto y la guarnición.

Y no solamente eso: calle y barrio acuartelado debían permitir a las autoridades españolas la estrecha vigilancia de la población napolitana en caso de revueltas graves. Al mismo tiempo, dada la amplitud de la calle, la concentración de la tropa, resultaban excelentes medios de controlar a los soldados, en los dos sentidos del término: por una parte, protegiéndolos de una eventual agresión por parte de los habitantes de la ciudad, y también teniendo un ojo alerta sobre los posibles desmanes de una tropa famosa por lo bulliciosa y pendenciera (39).

Los «quartieri» (esta vez no los cuarteles, sino el conjunto urbano en general) están aún hoy constituidos por noventa manzanas delimitadas por una red de calles en damero, paralelas o perpendiculares a la Via Toledo y situadas entre esta última y la colina de San Martino. Las calles en sí mismas tenían entre 4,80 metros y 5,20 metros de anchura, en el interior de cada manzana se habían previsto jardines y huertas: o sea algo muy avanzado en relación a lo que se hacía en la época.

Como se puede ver en el plano de Lafrery (40), las casas, en general, eran solamente de planta baja, mientras que, por el contrario, los palacios, iglesias y conventos que ya empezaban a elevarse a fines del siglo XVI contaban con varios pisos.

La verdadera desgracia, desde el punto de vista de la salubridad urbana, fue la ordenanza de 1566, según la cual no se podía construir

---

(37) C. BEGUINOT: *Op. cit.*, pp. 16-17, hace notar el buen juicio de Toledo en lo concerniente a la situación de la ciudad, en el centro mismo de los conflictos internos italianos, pero también amenazada directamente por una agresión del Imperio Otomano, todo ello dentro del marco de una atormentada situación internacional.

(38) En una intervención oral a raíz de nuestra ponencia en el coloquio de París en el mes de julio de 1966.

(39) El más sabroso cuadro de conjunto sobre este aspecto sigue siendo, sin duda, el que a fines del siglo pasado realizó Benedetto Croce en su inolvidable libro: *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza.*

(40) «ANTOINE LAFRERY, grabador y editor francés, nacido en Salins en 1512, muerto después de 1580. Hacia 1540 fundó en Roma una casa de edición de estampas, que llegó a hacerse célebre. Entre sus publicaciones pueden notarse: *Speculum romanae magnificentiae* (Roma, 1544), *Sacrificio pagano, Illustrium virorum, ut extant in urbe, expressi vultus* (1569). Grabador hábil ejecutó planchas según obras de RAFAEL, PERINO DEL VAGA, etc.» *(La Grande Encyclopédie,* tomo XXI, sin fecha.) Agreguemos que también escribió un libro: *Ritratto della Nobile città di Napoli,* etc. (Roma, 1566). Entre las otras plantas de Nápoles (que se encuentran, en general, expuestas en el Museo de San Martino) podemos citar las de Wopendaal, Bulifon, el Duque de Noja y Ceva-Grimaldi.

en Nápoles sino *intra muros,* lo que dio rápidamente como resultado el amontonamiento de la población en casas que subieron rápidamente hasta cinco y seis pisos, con la consiguiente reducción de los jardines que quedaron reducidos a simples y lóbregos pozos de luz. La imagen pintoresca y un tanto siniestra que se nos ofrece hoy no tiene, pues, absolutamente nada que ver con el ambicioso proyecto inicial del virrey Toledo.

Aplicando un criterio moderno alguien podría decir: ¿por qué cuarteles en un barrio nuevo que además tenía la pretensión de llegar a ser una zona residencial elegante capaz de atraer a los nobles, napolitanos o españoles?

La respuesta es muy simple. Hasta ese entonces y en general los soldados vivían como querían o podían. Casi siempre alquilaban un cuarto en una casa y, en nueve casos sobre diez, esa casa era un burdel o una taberna. La voluntad «moderna» del virrey fue la de agruparlos cerca de la gran calle en un barrio nuevo especialmente hecho para ellos. Allí permanecieron por más de un siglo hasta que un sucesor de Toledo, el conde de Oñate (1648-1653), los transfirió por fin al verdadero cuartel—en el sentido actual del término— que hizo construir en Pizzofalcone.

Después del auge cultural que Nápoles había conocido en tiempos de Alfonso V de Aragón, su situación a comienzos del siglo XVI podría resumirse, más o menos, de la siguiente manera: se trataba de una gran ciudad-puerto cuyos gobernantes tenían que atender al mismo tiempo a su desarrollo, su defensa y salubridad, aunque las antiguas superposiciones urbanas hicieran muy difícil esa triple tarea.

¿Qué hacer, pues? Ante todo, había que ampliar el ruedo de las murallas angevinas y aragonesas, demasiado estrechas ya para contener a la población y a esa multitud que se volcaba sobre la ciudad: gentes del campo circundante y esos otros «desplazados» —como diríamos hoy— refugiados políticos en su mayoría griegos expulsados de su propio país por los turcos invasores.

Para llegar a hacer de Nápoles una ciudad moderna y segura había también que efectuar importantes obras portuarias, acompañadas de la renovación de las fortalezas, sobre todo la de San Telmo, colgada en lo alto de la colina de San Martino y, por ende, en una situación que domina toda la bahía.

Al mismo tiempo había que tomar enérgicas medidas en lo que a bandidos y malhechores se refiere, ya que ellos infestaban literalmente la provincia. No nos engañemos, sin embargo: todas estas medidas representan lo que podríamos llamar la «defensa exterior»; no había que descuidar tampoco, ni por asomo, la «defensa interior», lo que

suponía el trazado de amplias calles, de nuevos barrios, suprimiendo las frecuentes ocasiones de violencia que siempre se producen en una ciudad que es también un puerto y la sede permanente de una guarnición.

☆

Quizá sólo ahora podamos sacar alguna conclusión válida. No hay duda de que, como lo afirman Croce, Pane y Beguinot (41), el gobierno de Toledo constituye un endurecimiento general de la actitud española (42). Con todo, su «plan de Nápoles» no deja de parecernos por ello menos genial. Su idea de la calle ancha y recta respaldada por un nuevo barrio de habitación que es al mismo tiempo comercial... y militar, resulta una múltiple operación que honra a su autor.

En una palabra, es como si Toledo hubiera leído a Maquiavelo —cosa muy probable— y que se aprestara a seguir sus consejos. Si atrae a los nobles y los ricos de la provincia para poblar su capital, es porque también sabe que los pobres vendrán en pos de ellos para tratar de ganarse un poco mejor la vida. En cuanto a las clases que detentan el poder, una vez que entren en la «ratonera» de la vida en la corte se dejarán manejar y no constituirán ya un peligro como cuando tronaban en sus propios feudos.

Para acoger esta enorme mescolanza de población, Toledo prepara, pues, la nueva zona urbana que establecerá al oeste de la antigua aglomeración: demasiado repleta siempre y peligrosa por eso mismo. Mediante una doble operación, por un lado, «gana» terrenos bien expuestos y salubres, al mismo tiempo que «tapona» la barranca de la colina con un barrio militarizado que remata, por lo alto, con una fortaleza puesta al día en lo que a la defensa se refiere (43). A partir de un proyecto sobre todo militar —el barrio-cuartel—, Toledo llega a matar varios pájaros de un tiro.

En efecto: ampliaba los muros de la ciudad, creaba una «vía triunfal» que llevaba al antiguo castillo y al nuevo palacio real, establecía un vínculo rápido entre el puerto, la ciudad tradicional y la colina de

---

(41) «La importancia de la figura política de don Pedro consiste, sobre todo, en el hecho de que su venida marca el pasaje —por parte de los españoles— de una política más bien tolerante y casi, podría decirse, apoyada en un plano de paridad, a una actitud mucho más firme e intransigente» (C. Beguinot: *Op. cit.*, nota 5, p. 16).

(42) «Y ya partiendo de Ratisbona para su nueva sede, yendo acompañado por Nicolás Antonio Caracciolo, marqués de Vico, Toledo, por lo que discutía con él en el camino sobre las cosas de Nápoles, mostraba ya el áspero y riguroso gobierno que iba a ser el suyo.» (G. Rosso, citado por G. Galasso: *Momenti e problemi di storia napoletana nel età di Carlo V*, Nápoles, 1961.)

(43) Se puede consultar también a este respecto un tratado de la época, el de Bonaiuto Lorini: *Delle Fortificationi*. Venecia, 1597.

Capodimonte, y como si fuera poco, preparaba literalmente el «marco» de esa misma vida cortesana que contaba con implantar. Además, no olvidemos que mediante esa operación de la calle ancha y recta y del barrio en damero se atribuía los medios más prácticos de poder localizar el peligro en tiempos de revuelta popular —lo que ocurrió más tarde en la época de Massaniello (44)— al mismo tiempo que mostraba el modelo de un sistema de vida complejo y moderno.

No llegaremos, sin embargo, a pretender que todo este programa haya sido concebido por Toledo de manera sistemática, lejos de nosotros el pensarlo. Lo cual no obsta para que las cosas se hayan presentado aproximadamente como acabamos de exponerlas.

Tampoco hay que dejarse embriagar por las palabras, entendámonos: la «gran calle» de acceso a la ciudad, la que se hacía recorrer a todos los visitantes ilustres, no debía ser —pese a su puerta real que hacía las veces de «arco de triunfo»—, sino un tembladeral frecuentado no solamente por damas y caballeros. Por ella debían pulular, sobre todo, las mujerzuelas, los soldados de la guarnición, los humildes traperos de toda especie. No nos hagamos, pues, demasiadas ilusiones. Si hemos hablado con entusiasmo, tanto de la calle como del barrio, ha sido principalmente para destacar la idea muy avanzada de Toledo, esa idea que se encuentra detrás de las actitudes propiciatorias de ese típico autócrata de la primera mitad del siglo XVI.

En lo concerniente al barrio podríamos, sin embargo, decir que desde el punto de vista de los palacios privados y de los edificios religiosos (45), las cosas iban a tomar un buen giro. En cambio, en lo que se refiere al urbanismo propiamente dicho, las cosas evolucionaron mal y en poco tiempo, puesto que al lado mismo de las hermosas moradas aparecieron los modestos tenduchos, las tabernas y esos antros donde abunda la mala vida, verdadero parásito de todo lo que se refiere a la prostitución y a los soldados. Con todo, seamos justos: nada de esto es culpa de Toledo, que no pudo, a pesar de la autoridad de la que usaba con largueza, impedir esa ley de degradación de los barrios, problema demasiado conocido por los urbanistas de todos los tiempos.

☆

(44) Por la masa de información que supone se podría consultar: F. ELÍAS DE TEJADA: *Nápoles Hispánico*, tomo V. No obstante, el historiador español resulta tan ferozmente nacionalista que puede decirse que el exceso de sus opiniones deforma la excelente calidad de su información.

(45) En el *Piano regolatore*, citado ya en numerosas ocasiones, encontramos dos secciones especialmente interesantes para nuestro propósito: la que se ocupa de las instalaciones militares en Nápoles, debida a COSTANZA CAMIGLIA RISPOLI, y la dedicada a los establecimientos religiosos de la ciudad, a cargo de URBANO CARDARELLI.

Comparada con la mayoría de las ciudades europeas contemporáneas puede decirse, en justicia, que Nápoles gozó —antes de la primera mitad del siglo XVI— de una verdadera urbanización «moderna», planificada y llevada a cabo tal como las que se iban a ver más tarde por toda la Europa civilizada, eso sí, con un retraso que puede evaluarse en un siglo o siglo y medio con respecto a lo acaecido en Nápoles.

A nuestro juicio, Toledo se impone precisamente como un precursor, gracias a esta operación de alto urbanismo, tan precoz para la época. No es, por cierto, solamente nuestra opinión, sino la mucho más calificada de Corrado Beguinot, que dice textualmente: «... sus proyectos y sus sucesivas medidas urbanas reflejan, por otra parte, una percepción aguda de las *corrientes políticas de ese tiempo*» (46). (La bastardilla es nuestra.)

A este punto queríamos justamente llegar. Si Toledo se hace el campeón de una mentalidad «moderna» para la época no es sólo porque tome medidas de seguridad y de higiene que, por último, no van mucho más allá de un urbanismo pedestre. Sino porque, con él, nos encontramos frente a frente del autócrata tal como lo veremos aparecer en Europa en el caso de ese mismo extraordinario siglo XVI. Nombrado por Carlos V, a quien sabe recibir triunfalmente en Nápoles en 1533, a la vuelta de la victoriosa campaña de Túnez, puede ser considerado él mismo como un típico brote del gran árbol imperial. Lo es por su autoridad, que es capaz de imponer, por su dureza proverbial que puso a prueba desde el comienzo de su gestión eliminando esas hordas de bandidos que asolaban la provincia. Lo es también por su intransigencia en la expulsión de los judíos y esa voluntad de imponer la Inquisición al rebelde pueblo napolitano. En una palabra, por lo que comúnmente llamamos una política de «mano de hierro». Con él, en efecto, es el «príncipe» omnipotente quien llega, aunque en su caso ejerza el poder imperial por delegación. Lleno de rigor, casi intratable, tiene una idea fanática de la religión y de la gloria. Y si, en general, resulta inflexible, hay que reconocer que, en ocasiones, puede también mostrarse padre noble y magnánimo.

Italianizado quizá contra su propia voluntad, su personalidad sobrepasa con mucho la noción típicamente española de la estricta sumisión al Estado. El, por el contrario, se consagra en cuerpo y alma —como los otros príncipes italianos, empezando por el papa— al que considera legítimamente su papel, el de esclarecido mecenas. El fin que persigue no es sólo el de hacer de Nápoles y su región una colonia

---

(46) C. Beguinot: *Op. cit.*, p. 17.

española más: dócil y próspera. Integrándose al movimiento de ideas avanzadas de su tiempo quiere ser considerado como «hombre universal», ofreciendo en consecuencia su conducta como un modelo digno de imitación.

Es sobre todo por ese rasgo por lo que nos impresiona como un espíritu ya fundamentalmente moderno.

Damián Carlos Bayón
Quai Branly, 105
Paris

HISPANOAMERICA A LA VISTA

APROXIMACIONES MISTICAS EN LA NUEVA POESIA ARGENTINA

(ACERCA DE LA OBRA DE ALEJANDRA PIZARNIK)

Algunos libros recientes permiten admitir la existencia de ciertas aproximaciones místicas en la expresión poética argentina actual. Estas manifestaciones permanecen al margen de toda suficiencia dogmática, de toda celebración fundada en convicciones intelectualmente aceptadas o en planteos teóricos apriorísticos. Testimonian más bien una actitud de insatisfacción y búsqueda, un repetido asombro ante el misterio de lo creado y una continua expectación ante los fugaces contactos que permiten al hombre crecer en sus dimensiones más profundas. Esta actitud, que a mi juicio es consustancial a toda auténtica creación, se acentúa en ciertas obras en los últimos años.

Intentaré, ante todo, situar esta derivación mística estableciendo su vinculación, para mí evidente, con el surrealismo, al que contiene y supera. Hablar de tal movimiento significa hoy, para muchos, referirse a hechos totalmente anacrónicos, a ambiciones ya sobrepasadas, a realizaciones de museo. No obstante, y creo que con todo derecho, hay quienes proclaman la vigencia del surrealismo, no como una supervivencia artificial mantenida por los integrantes de una capilla, sino, mucho más allá de ella, como secuencia viviente de un proceso que continúa su desarrollo histórico. La aparición del surrealismo europeo constituye, así ha sido casi unánimemente aceptado, uno de los síntomas de la crisis del mundo occidental. Frente al proceso racionalista y tecnificador que ha engendrado los monstruos del capitalismo y de la nivelación numérica y aun frente a ciertas desviaciones idealizadoras y cátaras del pensamiento cristiano, frente a la deshumanización y en consecuencia desacralización que detentan muchos otros aspectos de la vida occidental, los surrealistas protagonizaron —o continuaron— el retorno a la naturaleza del hombre, la asunción de su complejidad anímica, visceral y espiritual. Guiados por la fascinación de lo maravilloso-real, valoraron ampliamente la proyección de lo humano, a través del deseo y la fantasía, sobre todo lo existente, y el amor como la gran energía dinámica del universo. El arte, dentro de este sentido totalizador e historicista, debía, forzosamente, dejar de ser para ellos una realización puramente estética, para transformase en rito mágico, en instrumento fáctico. Sus relaciones, cuando no su directa

influencia sobre lo real, fueron pues restauradas; ésta me parece la más apreciable conquista —en el terreno expresivo— del surrealismo, así como el momento más significativo de su desarrollo, aunque no el más señalado por sus observadores.

Acepto, desde luego, que esta primera y llamativa eclosión del surrealismo, pueda parecer una salida hacia el mundo instintivo o inconsciente. Se trata de un retroceso hacia un momento primitivo y precristiano, fundado en un inmanentismo que sacraliza la materia y que confiere categoría ritual a todo contacto del hombre con la misma. La palabra es acto mágico, toma de posesión del universo.

No me parece extraño ni sorpresivo, por lo tanto, que —especialmente en fases posteriores de su evolución— el surrealismo pueda haber desembocado, para algunos espíritus, en una vía abiertamente religiosa. Sus momentos de mayor avance, o su más ambiciosa prolongación, me parecen camino hacia una gran síntesis de lo consciente y lo inconsciente, del conocimiento racional con el contacto elemental intuitivo que permite al hombre el ingreso en la armonía profunda del universo. No es extraña tampoco la aproximación, para muchos sacrílega, que ha realizado cierta crítica —Claude Mauriac, Michel Carrouges— entre la esfera mágica del surrealismo o del post-surrealismo y el mundo religioso sobrenatural. No entraremos, desde luego, en el análisis de tan intrincada cuestión. Sólo admitimos que, efectivamente, las derivaciones místicas de quienes han atravesado la experiencia del surrealismo con inocencia y entrega a las fuerzas inconscientes, acaso a veces supraconscientes, son poderosamente llamativas y que acaso puedan equivaler al comienzo de una vía interior hacia la intuición de lo sagrado, por y a través de caminos puramente naturales. Los surrealistas y sus continuadores habrían iniciado así, en la órbita europea y americana, una experiencia análoga a las que en Oriente cultivaron los difusores del zen, el yoga u otros caminos iniciáticos.

La autora a la cual voy a referirme, parte de un total abandono de esquemas racionales y convenciones previamente aceptadas, para fundar su expresión en un movimiento íntimo, personal, del espíritu-carne (si podemos expresarnos así) en su toma de contacto con la realidad y en su reflexión sobre sí mismo. Por esta vía intuye la sacralidad de la materia, pero llega a superar el inmanentismo puramente naturalista que se halla en la base del surrealismo, al menos si extraemos el pensamiento filosófico que sostienen sus más caracterizados teorizadores. Llega pues a la intuición de una trascendencia cuyos indicios son sorprendidos por el amor que impregna su actitud ante el Universo, y cuya total y absoluta revelación es anhelada con vehemencia.

LA POESÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Con una corta trayectoria vital y con una obra poética también breve, Alejandra Pizarnik se ha colocado, a mi juicio, en situación singular dentro de la expresión poética argentina. Su libro *Arbol de Diana* (editado por Sur, Buenos Aires, 1962), que recoge algunos poemas anteriores («La última inocencia», 1956; «Las aventuras perdidas», 1958), es obra de lograda unidad interior y de extraordinaria intensidad expresiva, completamente alejada de toda facturación «literaria».

Alejandra Pizarnik parece haber renunciado, en efecto, al hacer poemático. Los valores inherentes al desarrollo y construcción del poema, aparecen claramente subestimados a lo largo de su obra. Ella se halla formada, por el contrario, de núcleos vivientes apenas indicados por la palabra en rápido apunte. ¿Concesión a la facilidad? Creo que se trata, más bien, de algo opuesto. Los relámpagos de vida profunda y arduamente sentida, que percibimos a través de estos leves fragmentos verbales, son en sí totalidades que su autora no se propone subordinar a una forma estética, a un despliegue arquitectónico. Tampoco muestra interés por la explicación o comentario que, con frecuencia, nada agregan al núcleo específicamente poético de su vivencia. Atribuir facilidad a esta actitud es caer en un grave error. Es en el plano interior donde se ha cumplido la etapa de elaboración poética, que aflora por las vías de la frase desnuda o del apunte aparentemente descuidado.

Cada vez más, pues, nos encontramos ante un quehacer poético entendido como actividad del espíritu y no como estructuración «artística» de la palabra.

La actitud de Alejandra Pizarnik ante las cosas es un asombro esencial y continuamente renovado, una inocencia que, sin embargo, vuelve lúcidamente sobre sí misma para recoger su pequeño hallazgo, para ahondar en la búsqueda de un sentido, para ver comprobada una intuición súbita. Unos pocos objetos se presentan a la mirada asombrada y penetrante de Alejandra, para ser absorbidos en una instantánea comunión y evidenciar su tensa realidad de memoria y de signo. El nombrar se cumple así casi ritualmente, como un quehacer contra el tiempo y la circunstancia:

en el invierno fabuloso,
la endecha de las alas en la lluvia;
en la memoria del agua, dedos de niebla.

Un realismo mágico es el suyo, una visión que sin «desrealizar» los objetos los transfigura al concebirlos como núcleos complejos dentro

de un sistema de relaciones y al conferirles la temblorosa ansiedad de quien los mira.

Todo es signo; cada cosa pertenece al todo, y es a la vez, para la mirada amorosa (mirada de conocimiento) de Alejandra, un camino hacia la comprensión del todo

un viento débil
lleno de rostros doblados
que recorto en forma de objetos que amar.

Esta mirada de amor tendida a todo lo que existe, vuelta también hacia sí misma en la exasperación de su avidez, es a la vez plenitud y desasosiego, llama que se alimenta incesantemente de su propia consumación.

«Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida.)»

Los poemas de Alejandra Pizarnik adelantan su leve contextura sobre el vacío de la página blanca, en ambición casi mallarmeana de captar el ritmo interior del pensamiento. Así se internan también sus avances intuitivos sobre el silencio estremecedor que resuena en la creación. Podría decirse de ella lo que tan finamente dice Gaetan Picon de René Char: «Poesía contra el discurso, contra la elocuencia, más próxima de la palabra que de la frase, más próxima del gesto que del vocablo, no está circundada por otras palabras, sostenida y elevada por un tejido verbal continuo: es el silencio el que la cierne.»

Alejandra se sitúa en el mundo, pero también parece contemplarlo desde otro plano, a partir del cual percibe lo existente como caído

he cantado la tristeza de lo que nace...

Su poetizar es testimonio de una tensión constante, de una búsqueda que no es aquietada por ningún alivio intelectual, por ningún delectamiento en la materia. Estas son las versiones que propone: «un agujero, una pared que tiembla...»

sólo la sed,
el silencio,
ningún encuentro;
cuídate de mí, amor mío;
cuídate de la silenciosa en el desierto,
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra.

Asume el riesgo, aunque con temor ante lo absoluto

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria;
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones;
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe.

Es «la que ama al viento», y este símbolo central de su poesía —el viento— se impone constantemente con el sentido del soplo vital, generador que anima y trasciende toda materia

Hay que salvar al viento.
Los pájaros queman el viento.
En los cabellos de la mujer solitaria
que regresa de la naturaleza
y teje tormentos...
Hay que salvar al viento.

Hay una entrega, un abandonarse al misterio, pero creo entender que no lo es en un sentido panteísta. Ese «regresar de la naturaleza», ese movimiento hacia la noche, hacia lo absoluto, aun emprendido a través de las cosas, exime a estos poemas de una posible ubicación en el inmanentismo religioso:

Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida.

Se ve a sí misma cómo «dormida» *(la vraie vie est absente)*, cercada de signos, resplandores, mensajes que no alcanzan a colmar esa añoranza, o mejor esa espera, en la revelación total de la realidad:

en la jaula del tiempo
la dormida mira sus ojos solos;
el viento le trae
la tenue respuesta de las hojas.

Con reminiscencias de San Juan de la Cruz, exclama:

cuando vea los ojos
que tengo en los míos tatuados.

aunque Alejandra Pizarnik no reconoce expresamente un Dios personal, ni clama, como el carmelita, por su dueño. Se mantiene en el

plano de una «sabiduría natural», se mueve en medio del universo como si una oscura brújula dirigiera sus pasos. La tensa auscultación del mundo interior la conduce a la percepción —y el temor— de un desdoblamiento. Su poesía se transforma en diálogo con esa presencia absorbente y continua:

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.

A lo largo de estos poemas —¿deberán llamarse así?— casi ingrávidos, se siente crecer la angustia de la que avanza a ciegas, pero también la secreta confianza que la sostiene sobre el vacío:

no más las dulces metamorfosis de una niña de seda
sonámbula ahora en la cornisa de niebla
su despertar de mano respirando
de flor que se abre al viento.

En esta vía mística de Alejandra Pizarnik entrevemos también los peligros de una impiadosa e irrenunciable soledad, no trascendida por el carisma del amor humano, a veces añorado:

sin ti
me tomo en mis brazos
y me llevo a la vida
a mendigar fervor.

Alejandra elige el camino casi sobrehumano —o animal o vegetal— de quien se siente unido al gran silencio de la creación:

silencio;
yo me uno al silencio,
yo me he unido al silencio,
y me dejo hacer,
me dejo beber,
me dejo decir.

Como dije anteriormente, la inocencia, la entrega, alternan o se entrecruzan —indiscerniblemente— con una intuición activa, desentrañadora, que penetra en la realidad como un agudo estilete. Esta complejidad es la que coloca a Alejandra en «otro plano», la que le per-

mité tomar conciencia de lo natural como imperfecto y caído y a las cosas, a sí misma, como ser en camino de su perfección:

animal lanzado a su rastro más lejano
o muchacha desnuda sentada en el olvido
mientras su cabeza rota vaga llorando
en busca de un cuerpo más puro.

No es estático, aunque se halle fragmentado en relámpago, el mundo que concibe Alejandra Pizarnik. Todo parece moverse en él sin violencia, hacia una última consumación que centra su propia espera:

Ahora bien:
quién dejará de hundir su mano en busca del tributo
para la pequeña olvidada. El frío pagará. Pagará el viento.
La lluvia pagará. Pagará el trueno.

Este sentido escatológico se agudiza en cierta disposición visionaria:

Sueño.
Estallará la isla del recuerdo;
la vida será un acto de candor.
Prisión
para los días sin retorno.
Mañana
los monstruos del buque destruirán la playa
sobre el vidrio del misterio.
Mañana
la carta desconocida encontrará las manos del alma.

La expresión de Alejandra Pizarnik se ofrece desprovista de todo artificio; si en los últimos poemas suyos—tal el que acabo de transcribir—se percibe alguna mayor voluntad constructiva, no es ésta precisamente la cualidad que surge de su poetizar. Con toda evidencia, es el suyo un decir que se confía en la dádiva del azar o que se limita a ofrecer una breve imagen de gran poder sugestivo. En vez de «hacer» el poema, lo deja indicado como centro viviente de infinitas resonancias. Esta apertura implica también un sentido ético del poetizar. La humildad de quien dice y calla a la vez, sin disfrazar el verbo interior, o traicionándolo en la mínima medida en que lo hace la palabra («este canto me desmiente»).

Dice ante un dibujo de Wols:

Estos hilos aprisionan las sombras
y las obligan a rendir cuentas del silencio;
estos hilos unen la mirada al sollozo.

Estas frases, de apretada síntesis intuitivo-intelectiva, pueden muy bien ser aplicadas a sus propios poemas. Ellos unen, en efecto, la mirada al sollozo, testimoniando ese secreto nudo del espíritu, que es a la vez intelección y angustia. Alejandra conoce los alcances de la palabra («los nombres que hilan el silencio de las cosas»), pero presiente el valor mágico de ese hilar el silencio («en sus plegarias había un sonido de manos enamoradas de la niebla»).

> *... pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente.*

A través de esta «memoria iluminada», que busca fijarse brevemente en el signo, Alejandra Pizarnik se deja descifrar, deja que el mundo se descifre:

Yo canto.
No es invocación.
Sólo nombres que regresan.

Los trabajos y las noches

La sed, la búsqueda incesante, siguen guiando los pasos de Alejandra en el nocturno recorrido de su último libro.

La primera parte reúne poemas inscriptos bajo la pauta del amor. El asombro y la espera ceden paso a una voluntad de entrega que conoce el advenimiento de la presencia total en el puro acto de amor. Recibe en la medida que se da y halla en el darse una plenitud casi exasperada, una felicidad que no deja, sin embargo, de ser ansiedad y tormento de nunca colmarse del ser amado.

El diálogo de Alejandra con un *tú,* se hace plegaria al abrirse a un Tú absoluto.

La certidumbre de la presencia se mide por la magnitud de la ausencia.

Otros poemas ceden a la amargura. El camino se va haciendo en la alternancia de momentos distintos de plenitud y vacío.

La lluvia aparece como símbolo de lo fulgurante y pasajero que atestigua la luminosidad de ciertos instantes.

La búsqueda es riesgo. Un riesgo que asume plenamente Alejandra al intentar un sondeo en la totalidad del espíritu y de la carne. En sus imágenes centellea la posibilidad de un sentido; a veces la palabra se

crea a sí misma en el juego de su propio encanto. Visiones de pesadilla eslabonan el tormento de no ser, la tensión implacable de quien dice de sí:

He sido toda ofrenda,
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos
para decir la palabra inocente.

GRACIELA DE SOLA
Juan B. Busto, 694
Dorrego
MENDOZA (ARGENTINA)

EN TORNO AL ESTILO DE ALEJO CARPENTIER EN «LOS PASOS PERDIDOS»

La idea central del ensayo «Problemática de la actual novela latinoamericana», en *Tientos y diferencias*, de Alejo Carpentier (México, 1964), se basa en la afirmación de que la tarea máxima que corresponde al novelista hispanoamericano de nuestra época es la de definir su continente para la humanidad, de manera que su visión del mundo, lejos de ser ruralista y local, también adquiera valor universal. Carpentier sostiene que el escritor sólo logrará este propósito desentrañando el concepto de los «contextos» propio de Jean Paul Sartre: «Contextos políticos, contextos científicos, contextos relacionados con una disminución constante de ciertas nociones de duración y de distancia (en los viajes, en las comunicaciones, en la información, en los señalamientos...), contextos debidos a la "praxis" de nuestro tiempo.» A menudo esto exige minuciosas descripciones de objetos desconocidos que el lector pueda «palpar, valorar, sopesar». Asimismo, el autor subraya que la tarea forzosamente resulta, en una prosa «barroca», estilo hispanoamericano por excelencia:

> ... ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo—todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de «contexto»—para situarlo en lo universal. Termináronse los tiempos de las novelas con glosarios adicionales para explicar lo que son «curiaras», «polleras», «arepas» o «cachazas». Termináronse los tiempos de las novelas con llamadas al pie de página para explicarnos que el árbol llamado de tal modo se viste de flores encarnadas en el mes de mayo o de agosto. Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal ... Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrespada obscenidad del «guaco» peruano. No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo ... el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de «nombrar las cosas» ... El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco.

Ahora bien, ya que el escritor confiesa su afinidad por este estilo y sitúa su obra dentro de esta corriente redescubierta por sus coetáneos de la vanguardia, veamos cuáles son los elementos que constituyen el barroquismo de su prosa en *Los pasos perdidos* (México, 1953), una de sus novelas principales.

En el prólogo a la *Anthologie des Jeunes Auteurs*, de Raymond Queneau (París, 1955), Carpentier hace los siguientes comentarios acerca del lenguaje hablado y de la forma dialogada en las novelas modernas:

> La conversation a un rythme, un mouvement, une absence de suite dans les idées avec, par contre, d'étranges associations, de curieux rappels, qui ne ressemblent en rien aux dialogues qui remplissent, habituellement, n'importe quel roman ... Je suis de plus en plus convaincu que le dialogue, tel qu'il s'écrit dans les romans et les pièces de théâtre, ne correspond nullement à la mécanique du vrai langage parlé (je ne parle même pas des mots, mais du mouvement, du rythme, de la vraie façon de discuter, d'engueuler, de la façon dont une idée s'enchaîne ou ne s'enchaîne pas à une autre). Peu à peu, depuis les premiers romans du genre réaliste, nous nous sommes habitués à une sorte de mécanisme du réalisme, à une sorte de fixation conventionnelle du parlé... Il y a dans le parlé quelque chose de beaucoup plus vivant, désaxé, emporté, avec des changements de mouvements, une syntaxe logique qui n'a jamais été saisie en réalité.

No es nada extraño, por tanto, hallar escaso uso del diálogo en las obras del autor a partir de «Viaje a la semilla» (1944). En *Los pasos*, por ejemplo, pone en boca del protagonista central observaciones que, o bien delatan el pensamiento de determinados personajes, o nos informan de conversaciones sostenidas por otros de entre ellos:

> ... Ruth me hablaba a través del espejo ... me explicaba que al terminarse la función, la compañía debía emprender ... una gira a la otra costa del país ... (p. 13).
>
> La discusión duró más allá de la medianoche. Mouche de pronto se sintió resfriada; ... Hasta el último instante estuvo mi amiga hablando con la canadiense, disponiendo encuentros en la capital ... (p. 83).
>
> Sin interesarse mayormente por saber quiénes somos, el herborizador nos agobia bajo una terminología latina que destina a la clasificación de hongos nunca vistos, de los que tritura una muestra con los dedos, explicándonos por qué cree haberlos bautizado acertadamente. De pronto repara en que no somos botánicos, se burla de sí mismo ... y pide noticias del mundo de donde venimos ... (p. 146).
>
> Hoy, por vez primera, Rosario me ha llamado por mi nombre, repitiéndolo mucho; ... y mi nombre, en su boca, ha cobrado una sonoridad tan singular, tan inesperada, ... (p. 162) (1).

---

(1) Las citas son de la edición príncipe (México, EDIAPSA, 1953). En adelante todas las citas de *Los pasos perdidos* serán de esta edición, y me limitaré a indicar la página entre paréntesis.

Cuando Carpentier emplea el diálogo y reproduce el modo de hablar del héroe y de los personajes secundarios, se limita a sencillas frases explicativas o a cortas exclamaciones donde predomina el sentimiento: «Te buscaba —dice—, pero había perdido tus señas» (p. 21); «"¿Te das cuenta? ¿Te das cuenta?" Y me explica que el gorjeo no es de pájaro...» (p. 23); «Además —gritaba yo ahora—, ¡estoy vacío! ¡Vacío! ¡Vacío!...» (p. 26); «El Adelantado me dice...: "Esta es la Plaza Mayor... Esa la casa de gobierno... Allí vive mi hijo Marcos... Allá mis tres hijas... En la nave tenemos granos y enseres, algunas bestias... Detrás, el barrio de los indios..." Y añade, volviéndose hacia fray Pedro: "Frente a la casa de gobierno levantaremos la catedral"» (p. 198); «... Mouche estaba asomada sobre nosotros... "¡Cochinos —grita—, cochinos!"...» (pp. 157-158). Pero cuando se trata de locuciones más largas los discursos de los personajes pierden su carácter oral y cobran el aire inconfundible de una redacción escrita:

> «Luego —arguye Montsalvatje—, hay un macizo central que desconocemos, un laboratorio de alquimia telúrica, en el inmenso escalonamiento de montañas de formas extrañas, todas empavesadas de cascadas, que cubren esta zona —la menos explorada del planeta—, en cuyos umbrales nos hallamos. Hay lo que Walter Raleigh llamara "la veta madre", madre de las vetas, paridora de la inacabable grava de material precioso arrojada a centenares de ríos» (p. 148). «En ese texto sagrado de los antiguos quitchés —afirma el fraile—, se inscribe ya, con trágica adivinación, el mito del robot; más aún: creo que es la única cosmogonía que haya presentido la amenaza de la máquina y la tragedia del Aprendiz Brujo» (p. 212).

Al igual que ocurre en *El reino de este mundo* y en *El siglo de las luces,* los personajes en *Los pasos* frecuentemente expresan su estado de ánimo aludiendo a obras literarias. Así, el protagonista central en distintas ocasiones recita poesía de Santa Rosa de Lima: «¡Ay de mí! ¿A mi querido / quién le suspende? / ...» (p. 16); repite versos del *Prometheus Unbound,* de Shelley: «... regard this Earth —Made multitudinous with thy slaves...» (p. 18); el poema de Rodrigo Caro: «Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves agora...» (p. 54); el párrafo inicial del *Quijote:* «En un lugar de la Mancha...» (p. 87); o parafrasea a San Agustín: «inter faeces et urinam nascimur», o sea «... esa ley según la cual todo lo que ha de engendrarse se engendrará en la vecindad de la excreción, confundidos los órganos de la generación con los de la orina, y lo que nace nacerá envuelto en baba, serosidades y sangre...» (p. 236). El griego Yannes a menudo declama versos de *La odisea:* «¡Ah, miseria! Escuchad cómo los mortales enjuician a los dioses...» (p. 160); fray Pedro salmodia un canto gregoriano: «Sumite psalmum,

et date tympanum...» (p. 126); Rosario entona un romancillo: «Yo soy la recién casada / que lloraba sin cesar / ...» (p. 170); y Marcos canta un viejo romance de ritmo negro: «Soy hijo del rey Mulato / y de la reina Mulatina; / ...» (p. 234).

La relativa ausencia de diálogo en un texto, apenas interrumpido por breves interjecciones, así como de citas literarias, produce la impresión de una prosa esmeradamente trabajada en que predomina el lenguaje escrito, en contraste con el lenguaje popular, o hablado. Además, el autor aporta un gran número de palabras de «la parte olvidada del diccionario» a su extenso vocabulario general ya rico y matizado: cultismos, tecnicismos vinculados a la música y a la arquitectura, americanismos compuestos de palabras provenientes de voces indígenas, o sea indigenismos en el español de América, y palabras españolas tradicionales que han cobrado un nuevo sentido americano con relación al español peninsular. A continuación ofrecemos por separado algunos ejemplos representativos de *Los pasos,* ya que ilustran la acumulación de estos términos que recarga la prosa.

Cultismos: hebdomadaria, hagiografía, solutrense, silex (sílice), foliácea, malaxar (triturar, mezclar), cinocéfalo, coéfora, cenotafio, plancton, holoturia, cínife, nartex, aurignaciense, demiurgo, clepsidra.

Tecnicismos, música: particella, tresillos, organografía, guimbarda, litófono, idiofono, luthier, redowa, fioritura, clavicémbalo, sistema modal, buxines, olifantes, añafiles, tiorba, treno, gamas pentáfonas, ricercare, discantus.

Tecnicismos, arquitectura: entablamiento, cimborrio, dentículo, pilastra, ménsula, escagliola, modillón, acanto, crestería, tímpano (espacio triangular), jamba, balcón ajemizado, archivolta, menhir, arquitrabe, ábside, arbotante, bucráneo, triglifo.

Americanismos: a) palabras españolas con nueva semántica: carátula (portada de libro), garañón (caballo semental), garapiña (bebida de corteza de piña, agua y azúcar), tinajero (la tinaja que contiene el agua potable), contén (encintado, borde de la acera). *b)* indigenismos: quena, sinsontle (sinsonte), conuco, váquiro (saíno), budare, taguara, bahareque, peyotl, yopo, guayuco, moriche, botuto, teponaxtle, comal, yagua.

Semejante selección permite afirmar que nos hallamos frente a una aglomeración de palabras que reflejan un enfoque universal de la realidad hispanoamericana, topográficamente indefinido, una creación individual, culta, cuyas dificultades lexicológicas no siempre se resuelven con el fácil recurso de acudir al *Diccionario de la Real Academia.*

La tendencia hacia la abstracción y en cierta manera hacia la des-

humanización del hombre se evidencia en los nombres de poblaciones o lugares que aparecen en *Los pasos,* o bien la humanización de las cosas por medio de metáforas, imágenes y comparaciones en que se atribuyen a objetos, acciones y cualidades propias de seres animados o racionales, así como espantosas descripciones patológicas de la miseria humana. Haciendo una lista parcial de los lugares representativos que el héroe recorre en sus andanzas por Hispanoamérica se aprecia la advertencia final del autor que los tales son «meros prototipos, a los que no se ha dado una situación precisa, puesto que los elementos que los integran son comunes a muchos países». Y en los mismos acontecimientos importantes que el protagonista rememora, observamos que Carpentier elude el nombre propio, como si la palabra concreta o específica implicara cierto grado de materialización: Venusberg, Convivencia del Séptimo Día, Casa de las Constelaciones, Campaña de los Riscos, Guerra de Fronteras, Los Altos, Calvario de la Cumbre, Calvario de las Nieblas, Distrito de las Tembladeras, Selva del Sur, Mansión del Calofrío, Valle de las Llamas, Puerto Anunciación, Tierras del Caballo, Tierras del Perro, Tierras del Ave, Santiago de los Aguinaldos, Caño El Pintado, Los Recuerdos del Porvenir, Santa Prisca-San Priapo, Capital de las Formas, Santa Mónica de los Venados, Cerro de los Petroglifos.

Todos los términos o son nombres genéricos, comunes a muchos lugares, aplicables a muchas especies, o están cargados de valor simbólico y metafórico. Casa de las Constelaciones es el estudio astrológico de Mouche; la Convivencia del Séptimo Día, el acto sexual con la esposa Ruth; Venusberg, monte de Venus, o pubis de mujer, centro de reunión en una sociedad obsesionada con el sexo; Mansión del Calofrío, un campo de concentración; Puerto Anunciación, presagio de portentosas maravillas en la selva; Santa Prisca-San Priapo, isla donde fornican las parejas del pueblo; Santiago de los Aguinaldos, alusión al apóstol, Campus Stellae, lugar de peregrinación y tal vez el comienzo de la redención del género humano, si se acepta una definición de «aguinaldo» del *Diccionario de la Real Academia:* bejuco silvestre que florece en Cuba por Pascua de Navidad. Santa Mónica de los Venados como lo explica fray Pedro: «... tierra del venado rojo; y Mónica se llamaba la madre del fundador: Mónica, aquella que parió a San Agustín, santa que fuera "mujer de un solo varón, y que por sí misma había criado a sus hijos"» (p. 199). Por medio de esta técnica reveladora la prosa ha quedado enriquecida con un nuevo sentido simbólico, donde según asegura Carlos Santander en su excelente estudio «Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier» *(Atenea,* Universidad de Concepción, Chile, núm. 409, julio-septiembre 1965):

> un perfecto equilibrio entre el signo y el significado colabora al enriquecimiento estilístico, de una parte, y al punto de vista reverente ante la realidad, por otra. De este modo, toda mención simbólica es solemne, de una solemnidad saintjohnpersiana ... y que se refleja, gráficamente, por el uso de los complementos del hombre y, poéticamente, por su modo metafórico ... esta mención simbólica ... alude a un significado que no empalidece en ninguno de los atributos de su existencialidad, sino que por el contrario queda presentado con una dignidad ontológica que ordinariamente no posee. Carpentier, al renombrar lo habitual, crea «una segunda realidad» que emerge como insólita, desde la aplanada significación de costumbre, con toda la novedad de un nombre reciente, deslumbrante en la revelación de una naturaleza distinta.

Si tenemos en cuenta que la función de la metáfora, la imagen y la comparación consiste en establecer una relación o síntesis novedosa entre dos aspectos de la realidad aparentemente inconexos, veremos que el texto de *Los pasos* presupone una nueva visión del mundo en que se confunden orden y grado de los objetos, plantas, animales y seres humanos en la jerarquía de la creación, y en que el hombre ya no se arroga el privilegio de dueño de la tierra. Sea de esto lo que fuere, uno de los rasgos estilísticos fundamentales, común a otras obras, es una palpable corporeización donde seres inanimados, objetos, plantas y árboles cobran vida animada comportándose como criaturas de carne y hueso que padecen bajo el peso de sus propias deficiencias orgánicas. En *¡Écue-Yamba-Ó!* (Madrid, 1933), encontramos en un ingenio azucarero junto al concepto incorpóreo del paso del tiempo una profusión de imágenes de máquinas e instrumentos musicales que tienen vida sexual: «Hay acoplamientos grasientos de hierro con el hierro»; «Los instrumentos casi animales y las letanías negras se acoplaban bajo el signo de una selva invisible»; «El día tropical se desmayaba en lecho de brumas decadentes, agotado por catorce horas de orgasmo luminoso.» En «El Camino de Santiago», uno de los cuentos de *Guerra del tiempo* (México, 1956), un barco que acaba de atracar en la desembocadura del río en Amberes se humaniza y parece respirar. Los árboles en la naturaleza americana donde se refugia el presunto peregrino viven y padecen enfermedades singulares: «... aquel barco traía una tal tristeza entre las bordas, que la bruma de los canales parecía salirle de adentro, como un aliento de mala suerte ... tenía pelos en los cordajes ..., y de los flancos sin carenar le colgaban andrajos de algas muertas ...»; «... los árboles cargan flores moradas, o se enferman, en la horquilla de un tronco, del tumor de una comejenera hirviente de bichos.» La animación de plantas y de objetos muertos llega al punto más inquietante al fin de «Viaje a la semilla»,

otro cuento de la misma colección donde, por medio de la técnica cinematográfica de la inversión del tiempo, las cosas existen, viven, nacen y mueren, metamorfoseándose en estados de vida anteriores: «Las palmas doblaron las pencas, desapareciendo en la tierra como abanicos cerrados. Los tallos sorbían sus hojas y el suelo tiraba de todo lo que le perteneciera ... Crecían pelos en la gamuza de los guantes. Las mantas de lana se destejían, redondeando el vellón de carneros distantes. Los armarios, los vargueños, las camas, los crucifijos, las mesas, las persianas, salieron volando en la noche buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas ... Todo se metamorfoseaba regresando a la condición primera.» Y en *El acoso* (Buenos Aires, 1956), y en *Los pasos* la animación de edificios y detalles arquitectónicos llega a tal grado que presenciamos su desmoronamiento progresivo por achaque de llagas y abcesos que los llevan agónicamente a la muerte: «... villas renacentistas ... cuyos entablamientos eran sostenidos por columnas enfermas ... capiteles cubiertos de pústulas reventadas por el sol; fustes cuyas estrías se hinchaban de abcesos levantados por la pintura de aceite.» «En todas partes veo columnas enfermas y edificios agonizantes, con los últimos entablamientos clásicos ejecutados en este siglo ... que acaban de secarse en órdenes que la arquitectura nueva ha abandonado, sin sustituirlos por órdenes nuevos ... (p. 261). Pero a diferencia de *El acoso,* en *Los pasos* la visión enfermiza de decadencia orgánica de los objetos se limita a la civilización moderna. Por lo demás, encontramos la misma relación recíproca entre objetos, cosas inanimadas y seres vivientes en la naturaleza americana:

> El vehículo, en ascensión tenaz, se minimizaba en el fondo de los desfiladeros, más hermano de los insectos que de las rocas, empujándose con las redondas patas traseras (p. 84).
>
> ... los filos andinos, medialunados entre sus picos flanqueantes, con algo de boca de pez sorbiendo las nieves, rompían y diezmaban los vientos ... (p. 85).
>
> ... escombros geológicos, de pavorosas negruras o erizados de peñas tristes como animales petrificados (p. 85).
>
> ... unas máquinas cuyo volante tenía el perfil de una gran ave negra, con pico que hincaba isócronamente la tierra, en movimiento de pájaro horadando un tronco ... (p. 108).
>
> Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa ... Los caimanes ... parecían maderos podridos, vestidos de escaramujos; los bejucos parecían reptiles y las serpientes parecían lianas, cuando sus pieles no tenían nervaduras de maderas preciosas; ojos de ala de falena, escamas de ananá o anillas de coral; las plantas acuáticas se apretaban en alfombra tupida ... fingiéndose vegetación de tierra muy firme; las cortezas caídas cobraban muy pronto consistencia de laurel en salmuera ...

Mundo del lagarto-cohombro, la castaña-erizo, la crisálida-ciempiés, la larva con carne de zanahoria ... (pp. 172-173).

... ciertos árboles retorcidos, de lianas hundidas en el légamo, tenían algo de naves ancladas, en tanto que otros troncos ... blanquecidos, más mármol que madera, emergían como los obeliscos cimeros de una ciudad (p. 171).

Es decir, Carpentier aquí nos confronta con un mundo natural mimético, donde un autobús se convierte en insecto, máquinas para la extracción de petróleo parecen pájaros, los desfiladeros recuerdan peces; las rocas, animales petrificados; el bosque, una ciudad. Plantas y árboles selváticos cambian constantemente de apariencia de tal manera que se confunde el reino vegetal y animal.

En *Los pasos,* junto con atribuir vida o cualidades propias de criaturas de carne y hueso a seres inanimados, objetos y vegetación, se destaca un proceso de animalización o tendencia a describir al hombre poniéndolo al nivel de bestias, plantas o seres inferiores. Rasgo característico que también aparece en «Viaje a la semilla», «Los fugitivos» y *El acoso.* En especial el hombre, que frecuentemente se aproxima al animal y al vegetal, goza de las mismas sensaciones instintivas, come, copula y evacua como la criatura irracional. A medida que el protagonista de «Viaje a la semilla» regresa en el tiempo y vuelve a su niñez cobra fuertes rasgos del perro, compañero de su infancia: «Canelo y Marcial orinaban juntos ... Ambos comían tierra, se revolcaban al sol, bebían en la fuente de los peces, buscaban sombra y perfume al pie de las albahacas». Y en «Los figutivos», que aparece en la antología *20 cuentos* (Caracas, 1953), observamos la misma identificación de hombre y perro dominados por imperiosas necesidades físicas: «Cimarrón se abrió la bragueta, dejando un reguero de espuma entre las raíces de una ceiba. Perro, alzó la pata sobre un guayabo tierno ... Perro, recordaba los huesos, vaciados por cubos, en el batey al caer la tarde; Cimarrón añoraba el congrí, traído en cubos a los barracones ... Cuando Cimarrón daba con un árbol de mango o de mamey, Perro también se pintaba el hocico de amarillo o de rojo.» Además, es significativo que en este cuento en último análisis la bestia victoriosa derrota al hombre. El personaje central de *El acoso,* hambriento, perseguido, se describe a sí mismo en imágenes de gallina y de perro y por fin se siente como un cerdo culpado de la muerte de su nodriza negra: «... agarrado de mis muñecas, las siento palpitar como las aves desnucadas que arrojan al suelo de las cocinas ...»; «... las uñas de un gallo viejo ... retorcidas, con algo humano en las arrugas de sus pieles ...»; «... cayendo sobre los puños vomitó, hasta quedar en un espasmo seco, que le hundía el vientre, ... arqueándole el espinazo como el de un perro que espumarajea el veneno»; «... la lengua, ansiosa, pre-

surosa ... la que limpió el plato con gruñido de cerdo ...»; «... he devorado su alimento de enferma, ... sorbido con avidez de marrano sus caldos de Domingo ...». En *Los pasos perdidos,* frutas, flores, árboles, animales y el fuego muestran innegables atributos orgánicos del ser humano, y lo mismo ocurre en *El año 59:*

> ... la redondez, la madurez de las frutas, eran mentidas por bulbos sudorosos, terciopelos hediondos, vulvas de plantas insectívoras ... un tulipán de esperma azafranado ... (p. 173).
>
> Son como gramíneas membranosas, cuyas ramas tienen una mórbida redondez de brazo y de tentáculo. Las hojas enormes, abiertas como manos, parecen de flora submarina, por sus texturas de madrépora y de alga, con flores bulbosas, como faroles de plumas, pájaros colgados de una vena, mazorcas de larvas, pistillos sanguinolentos [*sic*] que les salen de los bordes por un proceso de erupción y desgarre, sin conocer la gracia de un tallo. Y todo eso, allá abajo, se enrevesa, se enmaraña, se anuda, en un vasto movimiento de posesión, de acoplamiento, de incestos, a la vez monstruoso y orgiástico, que es suprema confusión de las formas (p. 213).
>
> Arboles que dejaban muy abajo, como gente rastreante, a las plantas más espigadas por las penumbras ... A veces ... uno de esos árboles perdía las hojas, secaba sus líquenes, apagaba sus orquídeas. Las maderas encanecían ... con su ramazón monumental en silenciosa desnudez ... un buen día, el rayo acababa de derribarlo ... Entonces el coloso ... acababa por desplomarse, aullando por todas las astillas ... (página 172).
>
> Era tal el zumbido que dentro de la carroña resonaba, que, por momentos, alcanzaba una afinación de queja dulzona, como si alguien —una mujer llorosa tal vez— gimiera por las fauces del saurio (p. 169).
>
> ... alegres monos araguatos que, de repente, escandalizaban las frondas con sus travesuras, indecencias y carantoñas de grandes niños de cinco manos (p. 174).
>
> ... —astas de ese fuego enjambre, de ese fuego árbol ... El aire las transformaba, de súbito, en luces de exterminio ... para reunirlas luego ... en un solo tronco rojinegro que tenía fugaces esguinces de torso humano (p. 107).
>
> De pronto la sangre, la carne, el yodo prehistórico, ocultos, soterrados, de criaturas gigantescas, anteriores al hombre, metidos entre humus, selvas podridas, deshielos y enterramientos, habían empezado a brotar, como por surtidores, en las bocas de los taladros de prospección ...

O sea, en *Los pasos* una naturaleza donde se destacan carnosas y sudorosas frutas con órganos palpitantes, árboles cuyo ciclo de vida se asemeja al de los hombres, enjambres de moscas dentro de la carroña de un caimán que producen gemidos de mujer, monos que son caricaturas de niños feos, y llamas de los escapes de gas que recuerdan torsos humanos. Y en el primer capítulo de *El año 59 (Casa de*

las Américas, La Habana, IV, 26, octubre-noviembre 1964, 45-20), el petróleo viene a ser el humor seroso de la descomposición orgánica de tejidos de animales enterrados hace siglos. A nuestro entender un mundo movedizo que no asegura al hombre el lugar cimero en la creación, especialmente si tomamos en cuenta que la humanidad, junto con todo lo vivo, está sujeta a enfermedad, mutilación, vejez, muerte y putrefacción. Es decir, la amarga idea del desengaño presente en el tercer capítulo, versículo 19, del *Eclesiastés*, autor favorito del padre del protagonista central de *Los pasos*: «... la suerte de los hijos del hombre y la suerte de las bestias es una misma para ambos; cual la muerte del uno, así es la muerte del otro; un mismo hálito tienen todos; y no existe ventaja alguna del hombre sobre la bestia, pues todo es vanidad. Todo camina a un mismo paradero. Todo procede del polvo y todo retorna al polvo.»

De aquí brota, pues, la preocupación por tremendos y repugnantes detalles de la realidad que se asoman tanto en *Los pasos* como en las demás obras. Basta citar uno de los muchos escalofriantes episodios de la rebelión de esclavos en la cuarta jornada del capítulo segundo de *El reino de este mundo* (México, 1949): «La cabeza del jamaiquino Bouckman se engusanaba ya, verdosa y boquiabierta, en el preciso lugar en que se había hecho ceniza hedionda la carne del manco Mackandal.» En «El Camino de Santiago» abundan ejemplos de asquerosas enfermedades y sangrientas ejecuciones: «... gente que se rasca las sarnas, muestra los muñones y se limpia las llagas con el agua del aljibe. Hay quien ... jinetea un banco para descansar del estorbo de partes tan hinchadas que parecen las verijas del gigante Adamastor»; «El gemido de un anciano con media cara comida por un tumor...»; «... hachazos que venían a caer en lo empinado del espinazo sonando a trinchante de carnicero ... A uno, de un mandoblazo, le llevaron el hombro izquierdo con la cabeza. Otro empezó a gatear, ya sin cabeza, con el pescuezo hecho un cuello de odre...» Y en *Los pasos perdidos* hallamos escenas no menos monstruosas. La descomposición del cadáver de un caballo y de un caimán, la crueldad del hombre civilizado y del primitivo, la perversión y la muerte atroz de un leproso también moralmente enfermo:

> Los barrenderos de calles procedían a llevarse la carroña cuyo hedor se hiciera sentir tan abominablemente durante nuestro encierro, y como las patas del caballo, descarnadas por los buitres, no cabían en el carro, las cortaban a machetazos, haciendo volar los cascos, con huesos y herraduras, en los enjambres de moscas verdes que revoloteaban en el asfalto ... (p. 74).
>
> El Adelantado me llamó ... para hacerme mirar una cosa horrenda:

un caimán muerto, de carnes putrefactas, debajo de cuyo cuero se metían, por enjambres, las moscas verdes... (p. 169).

...la Mansión del Calofrío, donde todo era testimonio de torturas, exterminios en masa, cremaciones entre murallas salpicadas de sangre y de excrementos, montones de huesos, dentaduras humanas arrinconadas a paletadas, sin hablar de las muertes peores, logradas en frío, por manos enguantadas de caucho, en la blancura aséptica, neta, luminosa, de las cámaras de operaciones (p. 100).

El Adelantado ... me hace asomarme a un hueco fangoso, suerte de zahurda hedionda, llena de huesos roídos, donde veo erguirse las más horribles cosas que mis ojos hayan conocido: son como fetos vivientes, con barbas blancas, en cuyas bocas belfudas gimotea algo semejante al vagido de un recién nacido; enanos arrugados, de vientres enormes, cubiertos de venas azules como figuras de planchas anatómicas, que sonríen estúpidamente ... (p. 189).

...la gran lepra de la antigüedad ... la lepra del Levítico, que aún tiene horribles depositarios en el fondo de estas selvas. Bajo un gorro puntiagudo hay un residuo, una piltrafa de semblante, una escoria de carne que aún se sujeta en torno a un agujero negro, abierto en sombras de garganta, cerca de dos ojos sin expresión, que son como de llanto endurecido, prestos a disolverse también, a licuarse, dentro de la desintegración del ser que los mueve y despide por la tráquea una suerte de ronquido bronco ... (pp. 234-235).

Aunque esta afición a detalles chocantes se encuentra en todas las obras, tal vez la tendencia culmine en la sucesión de terribles escenas en claroscuro, trazos de aguafuerte goyesco, de *El siglo de las luces* (México, 1962). Citamos a continuación el fin de un revolucionario francés en la jornada veintinueve del capítulo cuarto:

A mediodía ... aparecieron varios cochinos, de los plomizos, pelados, orejudos; de los de trompa afilada y hambre perenne, que metieron el hocico en la sepultura, encontrando buena carne tras de una madera ya vencida por el peso de la tierra. Empezó la inmunda ralea, sobre un cuerpo removido, empujado, hurgado por la avidez de las bestias. Alguna se llevó una mano que le sonaba a bellotas entre los dientes. Otras se ensañaron en la cara, en el cuello, en los lomos. Y los buitres que ya esperaban, posados en las tapias del cementerio, acabaron con lo demás. Así terminó la historia de Jean Marie Collot d'Herbois bajo el sol de La Guayana.

La necesidad de atrapar y definir múltiples y recónditas manifestaciones de la realidad latinoamericana, a que aludimos al comienzo, explica, en la opinión de Carpentier, la calidad de su prosa y su propensión por construcciones ornamentadas. Las frases complejas, según Marcel Cressot, en su introducción a *Le Style et Ses Techniques* (París, 1953), y Roberto Fernández Retamar, en *Idea de la estilística* (Santa Clara, Cuba, 1958), corresponden a un modo expresionista o cau-

sal de apercibir la realidad y estructurarla por el lenguaje, que distingue entre la causa y el elemento agente:

> En ce qui concerne la structure de la phrase ... La phrase expressionniste est une phrase méditée, préocupée de rattacher les faits à leurs causes et à leurs conséquences. Ceci nous fait prévoir une phrase assez importante, riche en subordonnées, vigoureusement articulée. En outre, la pensée ayant atteint sa maturité, les eléments en étant soigneusement classés et fondus, nous aurons une phrase continue, se developpant régulièrement, sans heurt, d'où la séquence progressive et la cadence majeure et finalement la prépondérance du rythme concordant, le plus propre à suggérer l'équilibre, l'unité des faits et de la pensée qui les organise.

En este sentido, pues, podemos calificar como expresionista el estilo de *Los pasos* y de las últimas obras del autor. Observamos la abundancia de preposiciones que enlazan palabras, de conjunciones que unen oraciones enteras y elementos desempeñando oficios equivalentes dentro de la frase. Conjunciones copulativas y causales, indispensables para establecer relaciones de causa y efecto, desarrollar procesos racionales del pensamiento. También se destaca la tendencia de fijar y matizar características esenciales y accesorias de seres y cosas. En *Los pasos* notamos, por consiguiente, la determinación del sustantivo mediante el uso certero del adjetivo, la adjetivación del sustantivo o la oración adjetival subordinada en descripciones de la vegetación, de los insectos, del monte Autana, la capital de las formas y de los pájaros en el interior del continente americano:

> Se adivinaba la cercanía de toda una fauna rampante, del lodo eterno, de la glauca fermentación, debajo de aquellas aguas oscuras que olían agriamente, como un fango que hubiera sido amasado con vinagre y carroña, y sobre cuya aceitosa superficie caminaban insectos creados para andar sobre el líquido: chinches casi transparentes, pulgas blancas, moscas de patas quebradas, diminutos cínifes que eran apenas un punto vibrátil en la luz verde; pues tanto era el verdor atravesado por unos pocos rayos de sol, que la claridad se teñía, al bajar de las frondas, de un color de musgo que se tornaba color de fondo de pantanos al buscar las raíces de las plantas (p. 167).
>
> Esto que miraba era algo como una titánica ciudad —ciudad de edificaciones múltiples y espaciadas—, con escaleras ciclópeas, mausoleos metidos en las nubes, explanadas inmensas dominadas por extrañas fortalezas de obsidiana, sin almenas ni troneras, que parecían estar ahí para defender la entrada de algún reino prohibido al hombre ... En las proporciones de esas formas rematadas por vertiginosas terrazas, flanqueadas con tuberías de órgano, había algo fuera de lo real —morada de dioses, tronos y graderíos destinados a la celebración de algún Juicio Final— que el ánimo, pasmado, no buscaba la menor interpreta-

ción de aquella desconcertante arquitectura telúrica, aceptando sin razonar su belleza vertical e inexorable (pp. 178-179).

De sol a sol nos escoltaron los guacamayos fastuosos y las cotorras rosadas, con el tucán de grave mirar, luciendo su peto de esmalte verdeamarillo, su pico mal soldado a la cabeza —el pájaro teológico que nos ha gritado: ¡Dios te ve!, a la hora del crepúsculo, cuando los malos pensamientos mejor solicitan al hombre—. Vimos a los colibríes, más insectos que pájaros, inmóviles en su vertiginosa suspensión fosforescente, sobre la sombra parsimoniosa de los paujíes vestidos de noche; alzando los ojos, conocimos la percutiente laboriosidad de los carpinteros listados de oscuro, el alborotoso desorden de los silbadores y gorjeadores metidos en los techos de la selva, asustados de todo, más arriba de los comadreos de pericos y catalnicas, y de tantos pájaros hechos a todo pincel, que a falta de nombre conocido —me dice fray Pedro— fueron llamados «indianos girasoles» por los hombres de armaduras (p. 211).

En las citas anteriores se define un asombroso número de objetos en solo cinco frases de extremada complejidad. Un estilo, pues, que tiene como uno de sus propósitos describir y echar luz sobre cosas desconocidas, americanas, de manera que se puedan «palpar, valorar, sopesar»: «Si se anda con suerte —literariamente hablando, en este caso— el propósito se logra», observa Carpentier en *Tientos y diferencias*. «El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo.»

Para cerrar estas disquisiciones acerca del estilo hagamos resaltar las peculiares construcciones verbales de *Los pasos*, o sea la variedad de estratos de tiempo y su función expresiva y la inconsistencia del valor temporal del subjuntivo. Ya indicamos que la novela está concebida de una forma muy subjetiva, puesto que el relato se desarrolla en la primera persona por boca del protagonista principal. Aunque en las escenas iniciales adverbios de tiempo y expresiones temporales, «ahora, hoy, esta mañana», dan a entender que la acción narrada por el personaje es contemporánea a la del relato, notamos el predominio del pretérito imperfecto de indicativo, el gran tiempo indefinido de la añoranza, cargado de fuerza intuitiva y evocaciones de carácter durativo, en vez del presente de indicativo:

Hacía cuatro años y siete meses que no había vuelto a ver la casa de columnas blancas ... y ahora, ante muebles y trastos colocados en su lugar invariable, tenía la casi penosa sensación de que el tiempo se hubiera revertido (p. 9). Desde hacía algunos minutos, nuestros oídos nos advertían que estábamos descendiendo. De pronto las nubes quedaron arriba, y el volar del avión se hizo vacilante, como desconfiado

de un aire inestable que lo soltaba inesperadamente, lo recogía, dejaba un ala sin apoyo, lo entregaba luego al ritmo de olas invisibles. A la derecha se alzaba una cordillera de un verde de musgo, difuminada por la lluvia (p. 43).

Aunque también se usa el pretérito indefinido en momentos en que se quiere expresar un matiz del pasado más instantáneo, tajante y dinámico, tanto como el presente histórico, que nos traslada al momento del suceso en muchas escenas donde aparecen cortos diálogos, siempre se vuelve al uso del imperfecto. El presente propiamente dicho no aparece hasta el día en que el personaje despierta y siente el intenso pulsar de la vida en la capital hispanoamericana. Si bien este tiempo se emplea con más frecuencia, en lapsos cada vez más extensos, a medida que el protagonista prosigue su viaje a tierras desconocidas, nunca llega al primer plano comparado con el imperfecto, hasta la residencia en Santa Mónica de los Venados, que para el personaje viene a ser un momento de máxima intensidad emotiva en un eterno presente frente a las «luminarias del génesis»: «... los cincuenta y ocho siglos que median entre el cuarto capítulo del Génesis y la cifra del año que transcurre para los de *allá,* pueden cruzarse en ciento ochenta minutos, regresándose a la época que algunos identifican con el presente—como si lo de acá no fuese también *el presente*—por sobre ciudades que son hoy, en este día, del Medievo, de la Conquista, de la Colonia o del Romanticismo.» Además, como bien ha observado Carlos Santander en su artículo, la importancia primaria del imperfecto permite al personaje mayor flexibilidad en la representación de la actividad reflexiva y corresponde a una actualización de acontecimientos pasados y a un borrar de fronteras bien marcadas entre pasado, presente y porvenir:

> Su uso permite ampliar bastante los límites de experiencia del narrador, desplazándose la perspectiva personal, muchas veces, a un punto de vista casi omnisciente, posibilitado por la abundante actividad reflexiva del personaje y la amplitud y profundidad de su erudición. Por otra parte, el aspecto durativo de la forma verbal empleada con mayor frecuencia posibilita los desplazamientos temporales hacia el pasado o el futuro. Este juego está en perfecta consonancia con la actitud voluntariosa del narrador, ya que le permite desprenderse de la transitoriedad a que el presente suele aludir e imponer un tiempo con notas de permanencia (presente), de orígenes (pasado) y potencialidades (futuro).

Por último, es muy notable el uso inusitado del pretérito imperfecto o del pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo cuando a nuestro

entender corresponde el pretérito imperfecto, el pretérito pluscuamperfecto o tal vez el pretérito indefinido de indicativo:

> El éxito de la obra aniquilaba lentamente a los intérpretes, que iban envejeciendo a la vista del público dentro de sus ropas inmutables, y cuando uno de ellos *hubiera muerto* de un infarto, cierta noche, a poco de caer el telón, la compañía, reunida en el cementerio a la mañana siguiente, había hecho —tal vez sin advertirlo— una ostentación de ropas de luto que tenían un no sé qué de daguerrotipo (p. 11).

> ... buscaba probablemente un alivio al complejo de culpabilidad ... luego de que Ruth y yo *hubiéramos destrozado,* con nuestra fuga, la existencia de un hombre excelente (p. 24).

> De súbito, el nombre de Los Altos me enfureció, recordándome la turbia solicitud con que la pintora canadiense *hubiera rodeado* a mi amiga (p. 131).

> ... Formas de roca desnuda, reducidas a la grandiosa elementalidad de una geometría telúrica. Son los monumentos primeros que se alzaron sobre la corteza terrestre, cuando aún no *hubiera* ojos que *pudieran contemplarlos* ... (pp. 191-192).

M. Criado de Val, en el capítulo IX y XIII de su *Fisionomía del idioma español* (Madrid, 1962), nos asegura que el pluscuamperfecto de indicativo «temporalmente ... expresa siempre un pasado, sin posible transición a otras escalas temporales. Dentro del pasado, su nota característica es la expresión de la anterioridad o de la coexistencia relativa.» Carpentier cambia, pues, un pasado concreto, sin posible transición a otras escalas temporales, por el pluscuamperfecto de subjuntivo, un tiempo portador de un matiz hipotético, que en los ejemplos citados corresponde a una especie de desrealización o imprecisión de un pasado teñido de emotividad.

El análisis de los rasgos estilísticos esenciales que acabamos de desarrollar nos permite aseverar que la prosa «barroca» de Carpentier muestra las siguientes características generales. El predominio de la expresión indirecta de pensamientos y emociones de los personajes, por boca del protagonista central que narra la historia; tanto el uso limitado del diálogo, como las frecuentes alusiones literarias, indican un estilo predominantemente culto del lenguaje escrito. A esto se añade un rico vocabulario inscrustado de cultismos, tecnicismos y americanismos. Nombres de lugares e instituciones cargados de valor simbólico y metafórico también señalan un concepto de la realidad abstracto. Por lo demás, se destaca una visión desolada del mundo en que se confunde orden y grado de la creación. Objetos inanimados,

plantas y árboles cobran vida y consistencia orgánica. La condición del hombre se iguala a la de todos los seres vivientes en un consciente proceso de animalización y degradación por terribles fases sucesivas de decadencia física, muerte y putrefacción. Minuciosas descripciones determinan y dan relieve a los sustantivos, revelando un modo expresionista de percepción y una preferencia por complejas construcciones sintácticas. Una gran variedad de tiempos verbales de singular función expresiva, tanto como la afinidad por el uso inusitado del subjuntivo, matizan el valor del transcurso del tiempo y borran las fronteras entre pasado, presente y porvenir. En suma, una prosa ornada, frondosa, plena de dificultades y escollos de arquitectura verbal, que presupone un vasto conocimiento de corrientes culturales europeas y americanas y exige atención y no poco esfuerzo al lector. En cambio recompensa la dedicación con asombrosas intuiciones de América, echa al aire el rico aluvión de la lengua, donde relucen giros y voces olvidadas, sacude con sombríos dibujos de monstruosa fealdad y conmueve con luminosos cuadros de deslumbrante belleza.

KLAUS MÜLLER-BERGH
Universidad de Yale
ESTADOS UNIDOS

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

BATAILLON, MARCEL: *Études sur Bartolomé de las Casas. Reunies avec la collaboration de Raymond Marcus.* Centre de Recherches de l'Institut D'Études Hispaniques. XXXIX + 344 pp. París, 1966.

Es muy cierto lo que incidentalmente afirma Bataillon acerca del amplio avance de que se han beneficiado los estudios sobre Las Casas en las dos últimas décadas; hasta haber configurado —añadiremos— ese campo historiográfico bien caracterizado que es el del lascasianismo; o del lascasismo, en denominación más breve y generalizada, si bien algo impropia, porque todo lo lascasiano no es —ya se sabe— precisamente lascasista (y no por infortunio para esos estudios). En fechas recientes —1966— la celebración del IV centenario de la muerte de fray Bartolomé, con actos de especial relieve en su ciudad natal de Sevilla, ha representado de modo fehaciente una especie de balance y de culminación, hasta el día de ese movimiento de auge.

Por supuesto, la causa última de ello radica en lo excepcional de la personalidad y de la obra del celebérrimo Defensor de los Indios. Porque todo el ensanche y profundización que ha conocido la historiografía americanista —y ha sido imponderable, de la mano de las ciencias antropológicas— no ha hecho más que procurar nuevos ventanales desde los que cobran sentido e interés renovados la gesta y la etopeya del genial dominico. Han sido, pues, muchos los llamados a laborar en un terreno tan prometedor (el que esto escribe, uno más y bien modestamente entre ellos). Me parece, sin embargo, no menos indudable que el crecimiento de que hablamos debe algo esencial en su carácter y en su envergadura al hecho de que justamente en el tema de Las Casas han venido a fijar su atención y su denuedo ciertas figuras que, dotadas a su vez de personalidad intelectual sobresaliente, son capaces de imprimir huella marcada y durable allí donde proyectan su esfuerzo. Los nombres de Manuel Giménez Fernández —el primer lugar aquí nadie osaría disputárselo— de Lewis Hanke, de Ramón Menéndez Pidal, de Manuel María Martínez, de Venancio Carro y —últimamente— de Américo Castro creo que servirán para probar bastantemente nuestra proposición. Y el de Marcel Bataillon, de quien ahora nos ocupamos, brinda justamente un ejemplo precioso con que ilustrar particularmente esa racha de buenos vientos que han impulsado al lascasianismo.

El ilustre hispanista francés sacaba a luz el primer fruto de su dedicación a nuestra materia en 1951, al publicar en el *Bulletin Hispanique* su «La Vera Paz»; al que hubo de seguir en continuidad la serie de trabajos —doce son en total— que aparecidos hasta 1960 en diversas publicaciones, se nos ofrecen reunidos en el presente volumen, precedidos de unas muy importantes 39 páginas introductorias del propio autor. El orden de los escritos no corresponde aquí, por cierto, al cronológico de su aparición, sino al que conviene a la biografía de Casas, y a una distribución en tres secciones, de la forma siguiente: I. Le Clerigo: 1. «Le clerigo Casas ci-devant colon, reformateur de la colonization.» 2. «Plus Oultre: la Cour découvre les Indes.» 3. «Cheminement d'une légende: les "caballeros pardos" de Las Casas.» II. Apogée et declin: 4. «La Vera Paz.» 5. «Pour l'"Epistolario" de Las Casas: une lettre et un brouillon.» 6. «Vasco de Quiroga et Bartolomé de Las Casas.» 7. «Las Casas et le licencié Cerrato.» 8. «Estas Indias (hipótesis lascasianas).» 9. «Les douze questions péruviennes résolues par Las Casas.» III. Fama póstuma: 10. «Comentarios a un famoso parecer contra Las Casas.» 11. «Charles-Quint, Las Casas et Vitoria.» 12. «La herejía de fray Francisco de la Cruz y la reacción antilascasiana.»

Ocioso casi nos parece decir —pero hay que comenzar por ello— que en todos y cada uno de estos estudios brillan aquellos timbres de alta nobleza intelectual que han consagrado al «Prince» del hispanismo francés; sobre todo en nuestro aprecio, ese su arte depurado de conjugar un conocimiento erudito, preciso hasta el detalle de apariencia trivial, con la comprensión del humanista que domina con vista de águila el panorama espiritual de una época, y que es capaz, así, de explicárnosla en sus contradicciones aparentes y en sus falsas o verdaderas concordancias. Porque, además, en este género de cooperación fructuosa que aquí se da entre el analista de textos y el intérprete del pasado, ha sido éste el que en definitiva ha llevado el timón del avance, diríase que en virtud de esa seducción suprema que hay en la búsqueda de las motivaciones finales. Si «La Vera Paz» —que como hemos visto inaugura el camino bataillloniano—, así como el «Cheminement», responden aparentemente en su arranque a planteamientos críticos sobre la validez de ciertas fuentes clásicas para nuestra materia, «Le Clerigo» es ya en cambio una formal y elaborada toma de posición sobre el sentido inicial de la gesta del Defensor de los Indios. Desde ahí, Bataillon se precisa como el intérprete moral que se había anunciado en «La Vera Paz» para proponernos, en conclusión última, una advertencia fundamental y nueva en su día —por más que hoy pueda resultar obvia; a saber: que el padre Las Casas no nació hecho de una pieza y armado de todas armas como Atenea; que su larga

vida no deja de ser yunque y laboratorio donde al observador le es dado contrastar cambios, transiciones y tornasoles.

Era ésa en realidad una premisa inexcusable para designio tal como el que ha animado a Bataillon; un designio que él—si no estamos trascordados—no declara en parte alguna, pero que no necesita ser declarado, porque acompaña necesariamente al empeño de todo verdadero biógrafo: comprender al personaje «desde» su época y aun desde cada una de sus determinadas situaciones; captarlo en diálogo e interacción viva con sus coetáneos. De una manera u otra, en todos los trabajos que comentamos es ésa la luz incambiable que nos presta Bataillon. No está en ellos tan sólo la pasión por afinar y matizar en relación con el protagonista y con sus escritos; el mismo afán alienta en el rigor con que es perseguido todo aquello que por desvelamiento o por reinterpretación puede devolvernos la imagen de una realidad que fue mucho más irisada, mucho más difusa en sus engarces de lo que pretenden las sentencias de resumen.

Se nos da aquí, pues, si no un Las Casas completo en su vasto temario, sí un cardinal itinerario lascasiano, vario en su índole: es un texto inédito lo que se nos descubre, o es un fray Bartolomé no menos inédito—e increíble desde su imagen estereotipada—en trance de defender con su pluma los intereses de aquellos pobladores y conquistadores que no habían hallado en las Indias más que una patria de miseria sojuzgada; o se nos lleva en ascenso hasta el plano de los problemas teoréticos en debate—decisorio para la época y capital, así, para nosotros—al dilucidar con fino análisis el sentido restrictivo que frente a la conquista tienen los corolarios doctrinales de fray Francisco de Vitoria; o todavía, al situar en su justo significado ese tan frecuentado documento que es el llamado «anónimo de Yucay» (y que Bataillon atribuye convincente al provincial de los jesuitas, en el Perú, padre Ruiz Portillo), o al volver sobre la singular figura del dominico fray Francisco de la Cruz, condenado en 1578 por la Inquisición de Lima, Bataillon nos ofrece una pauta al tiempo que una medida sobre cómo es posible ensanchar el campo de contemplación de la onda histórica de Las Casas.

Nos interesa, en fin, hacer observar—por lo que encierra de muy general enseñanza—que en la cúspide más alta que desde este camino se alcanza no se halla un conocimiento preciso y necesariamente inhibido de valoraciones u «objetivo» en el sentido trivial de que tanto ha abusado la mediocridad militante. Sin duda, Bataillon ha penetrado en el tema de Las Casas con una vocación crítica que apunta sin decaimiento ni inflexión al logro intelectivo pleno, desconociendo instancias beatas de cualquier sentido. Su «Clerigo» anuncia un pro-

grama de estimativas desasido —muy naturalmente en el gran investigador francés— de anclas pasionales: Las Casas, proyectista desde luego, pero proyectista que es hijo de una experiencia, de unos designios y de unas relaciones comunes a aquellos españoles que protagonizaron la etapa primera o isleña del asentamiento en el Nuevo Mundo. Y desde ninguno de sus ulteriores peldaños ha contradicho Bataillon esa voluntad de independencia en su especulación. Sería inexacto, sin embargo, decir que en él no se han traslucido los afectos. Su pluma, exquisita al adjetivar, no ha pretendido desde luego que las adjetivaciones valorativas ocupen el proscenio; pero más allá de las exigencias propias de una contención elegante, tampoco ha tratado de encubrir a ultranza las preferencias del escritor: en último término, el lascasiano Bataillon se ha mostrado —y acaso cada vez más claramente— el lascasista Bataillon. Y a la postre, para que no cupiese duda sobre esto, el libro ya célebre de don Ramón Menéndez Pidal ha dado pie a nuestro autor para definirse razonadamente como tal lascasista, en las páginas introductorias atrás mencionadas, y donde en términos tan corteses como rotundos se hace una refutación a la tesis pidaliana de la chifladura («paranoia» en lenguaje más subido), de fray Bartolomé.

Y es que el estudio de nuestro gran medievalista ha tenido —entre otras— la consecuencia inexorable de poner una vez más en cuestión la índole de la objetividad en historiografía; o, más en concreto, si la validez de un análisis depende de su neutralidad moral. Porque, de atenernos al tema de Las Casas, se diría que una objetividad neutral es inalcanzable. Yo replicaría, sin embargo, a ello, que, contra lo que tantas veces se cree, lo importante en historiografía en orden a la comprensión del objeto en sus motivos y consecuencias, no es en modo alguno el ejercicio o la represión de los efectos por parte del historiador. Lo grave es la confusión consciente o inconsciente que suele darse, al servir como explicación lo que no consiste sino en una sanción. Por eso, nada más necesario, acaso, en nuestro tema, que reconocer desde el punto de partida lo muy difícil que en él resulta no tomar partido en alguna manera; y para un español, en particular, no tomar partido absoluto contra Casas, en virtud de lo que éste mismo quiso. Porque fue, en efecto, el propio Casas —a veces lo olvidamos los lascasistas— el que impuso un legado de radicalismo para su memoria con una doble cerradura: en primer término, invistiéndose de un carácter de sacra intangibilidad, destinada a fulminar anatema contra todo ensayo de contradicción; además, y sobre todo, por la condenación que, asumiendo título y voz de profeta, arroja sobre una España que no ha querido entregarse enteramente a su dictado. Es,

me parece, esta disyunción en términos «divinales» e irreparables la que dictó su verbo a fray Bartolomé y la que pone un antemural muy explicable, muy alto —y no cabe decir que típico— entre Las Casas y una generalidad de los españoles. Y no sólo para aquellos que, como es lo frecuente, desconocen quién fue en verdad fray Bartolomé, sino también frente a quienes, como don Ramón, lo conocen y lo reconocen desde una altura preeminente. Me atrevo a suponer que el fenómeno no habría sido muy distinto para un Las Casas inglés, ruso o birmano. ¿No está incluso solicitando esa arrogancia suprema del Defensor de los Indios, encaramado a su cátedra de Jeremías, una respuesta que desde un cierto racionalismo cientifista lo relegue al claustro de los orates ilustres que en la historia han sido?

Salvo que esa pretensión es también excesiva y —sobre todo— gravemente desorientadora como meta final. Confieso que, muy hondamente admirador como soy de fray Bartolomé de las Casas —una de las figuras cumbres que haya producido España— he estimado sin embargo muy digna de cuidadosa atención y muy útil, en definitiva, la obra de Menéndez Pidal; no ya sólo por ser suya, sino porque pone en guardia con todo el aparato argumental apetecible, sobre lo extraordinariamente insólito que es, a escala universal, la gesta lascasiana y la vivencia psicológica que la sustenta; sobre la necesidad, en consecuencia, de contemplarla con las correspondientes cautelas.

Ahora bien: lo extraordinario —o lo «anormal» para decirlo de modo más pidaliano— en aquella gesta no es sólo su protagonista, sino todo cuanto la hizo posible. Como argumenta certeramente Bataillon, no puede pedirse que nuestro diagnóstico sobre Las Casas tenga mayor fuerza que el del mundo que convivió con él. Y ese mundo —el del siglo XVI, que nació a una historia convertida en portento— respetó a fray Bartolomé como algo necesario y sagrado, por más que enojoso; en definitiva, como a algo que le era propio. Y de esa suerte, no es legítimo, precisamente desde nuestro racionalismo cientifista, separar lo que vivió como comunidad de historia.

Natural o explicable como es la respuesta extremosa al reto de Las Casas, o bien, en sentido opuesto, el intento de absoluta inhibición subjetiva, no son las salidas obligadas de nuestro problema. Y los estudios de Bataillon son una prueba inmejorable de cómo son posibles y fructuosas otras vías; de cómo la simpatía no tiene por qué cegar la pupila crítica, y de cómo al enfocar la atención de manera primordial sobre las motivaciones históricas y su concatenación, dejan de ser incisivas sobre el historiador las inclinaciones afectivas que puedan surgir en su tarea. Por más que ello no equivalga —insistimos— a librarse de pronunciamientos. El trato con el tema de Las Casas

tiene —como el de otros grandes temas— la servidumbre gloriosa de traer a palestra resortes hondos de nuestra propia intimidad; lo que no es seguramente la menor causa de la vitalidad de tales asuntos. Para el lascasiano, esta compilación se ofrece en adelante —huelga ya decirlo— como una de las indispensables bases de partida.—JUAN PÉREZ DE TUDELA BUESO.

LA NOVELA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

El interés por nuestro siglo XIX es de signo creciente. La aparición de la segunda edición corregida del libro de José F. Montesinos *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX* (Editorial Castalia, Madrid, 1966), lo corrobora. Hasta ahora era normal adoptar una postura beligerante ante la centuria pasada —quizá por ser el origen próximo del tiempo presente, porque sus problemas no han sido aún resueltos—, ya negando, ya afirmando absolutamente su importancia dentro de nuestra evolución histórica. Desde hace poco tiempo, esas afirmaciones apasionadas comienzan a ser sustituidas por investigaciones objetivas —quizá por las mismas razones, porque al ser el origen próximo del presente, en el que se debaten aquellos problemas no resueltos, han comprendido las mentes más lúcidas que no es polemizando dogmáticamente, sino investigando con rigor como se pueden resolver—. La obra de Montesinos es uno de esos trabajos rigurosos.

No se propone José F. Montesinos realizar la historia de la novelística española, solamente su introducción, y especialmente hasta la mitad del siglo XIX, no durante todo él. Estudia con este motivo la historia y vicisitudes de la novela extranjera en España, sus traducciones, ediciones, éxitos y fracasos. El tema es fundamental por ser la novelística española de estos años excesivamente parca, cuando no completamente inexistente, en opinión del autor, y los gustos del lector se orientan por las novelas extranjeras. Y cuando las nuestras empiecen a adquirir cierto desarrollo —lo cual va unido al triunfo de la burguesía como clase rectora— deberán tener muy en cuenta esa producción exterior: «La novela española moderna tenía que rehacerse en el vacío o adoptar los aires de fuera. En el vacío o con inspiraciones ajenas hubo de hacerse toda la cultura española de estos tiempos, y así se frustró hasta el empeño de los más exquisitamente dotados, que habían de ilustrarse a escondidas, leían a escondidas, tenían que escribir no lo

que estaba en su voluntad o sólo algo de lo que necesitaban decir» (página 38).

Mas, inexistencia de novela no quiere decir, en absoluto, languidez editorial. Muy al contrario, la vida editorial es de lo más floreciente, las traducciones, buenas, malas y muy malas, son numerosas, y la influencia de los asuntos y temas novelescos sobre otros productos de consumo masivo es grande, según lo demuestra la existencia de aleluyas que recogen argumentos de folletos y novelas en general («El judío errante», «Robinsón», etc.). El folletín es el gran éxito de la industria editorial. El triunfo de Dumas y Eugenio Sue es apoteósico, a su lado todos los demás autores pierden relieve. Y es en este género, y más concretamente en Sue, donde en nuestra opinión entronca la novela española del XIX. La presencia de Wenceslao Ayguals de Izco con sus series histórico-tremendistas, iniciadas con *María, la hija de un jornalero,* es la primera nota destacable por su importancia —desde un punto de vista histórico-social, ya que no estético o puramente literario—. Claro que en Ayguals no se descubre sólo la influencia de E. Sue, con ser ésta mucha y determinante, sino también la de la novela histórica, advirtiendo que convierte la historia en crónica contemporánea, o, cuando menos, toma como argumento de su historia los sucesos recientes, olvidándose del pasado lejano. A su modo, Ayguals es el autor de los primeros episodios nacionales del siglo XIX, hecho que no ha sido suficientemente analizado por la crítica. Afirma Montesinos refiriéndose a Sue que «pocos dieron importancia a las tesis o doctrinas sociales que el autor pretendía inculcarles, aunque algunos de sus más fervientes promotores, como Ayguals de Izco, le jalearon muy a sabiendas de lo que hacían» (p. 93) (1). Sin embargo, parece difícil aceptar completamente las palabras del autor y sustraerse a las pretensiones de Sue o, más aún, a las de Ayguals. Leyéndole, observamos que el tema no es sólo una narración orientada liberalmente de los acontecimientos histórico-políticos del momento; el argumento sirve sólo de hilo conductor para enjuiciar la realidad política, reforzando el juicio con el tono moralizante y demagógicamente tremendista. La realidad política no es sólo el horizonte o transfondo de un argumento particular, es el verdadero asunto de la obra. El mismo novelista procura fijar los límites de su postura: «No es nuestro ánimo abogar por esa igualdad absoluta, por esa nivelación de fortunas con que algunos frenéticos han querido halagar a las masas populares. Lo que nosotros deseamos en favor del

---

(1) Escribe AYGUALS en su introducción a *María, la hija de un jornalero* que su intención es «abogar, cual vos [E. Sue], por las clases menesterosas, realzar sus virtudes, presentar el vicio en toda su deformidad, ora se oculte haraposo en hediondas cavernas, ora ostente bordados y condecoraciones en los salones del gran mundo, ora vista sacrílegamente la modesta túnica del Salvador».

pueblo es la igualdad ante la ley: castigo contra el delincuente, no contra el pobre; justicia en pro de la inocencia, y no consideraciones al rico; derechos sociales en todos los españoles; voto en todas las cuestiones para los hombres honrados. Nadie con más convicción que nosotros califica de absurdo crasísimo, de ridículo imposible, la idea de querer nivelar las fortunas de todos los ciudadanos. Aun cuando un poder sobrenatural lograse llevar a cabo tan arbitraria nivelación, breves días serían suficientes para volver a la inevitable desigualdad que ha existido siempre entre las clases e individuos de toda sociedad» (2).

Esta cuidadosa puntualización es propia del liberalismo burgués, ferozmente virulento, por otra parte, en su anticlericalismo. Las denominaciones a los ministros de la Iglesia son siempre injuriosas: en la página 12, «avechuchos con faldas»; en la 13, «langosta destructora»; «hombres embusteros» en la 14, también en ésta habla del «despotismo teocrático»; en la 16, de sus «torpes deseos», etc. Si Ayguals tuvo éxito —e indudablemente lo tuvo según pone de manifiesto su constante actividad editorial y las ediciones de sus novelas— con una demagogia tan ruda, la afirmación anterior de Montesinos es, cuando menos, debatible. Su aceptación supone, paradójicamente, la negación de su sentido, pues si el lector no se impresionaba con estos términos, es que eran perfectamente naturales para él, dicho de otra manera, estaba politizado naturalmente. También cabe pensar que el enfoque político-demagógico dado por Ayguals a sus escritos no tuviera como destinatario el lector medio, sino a la burguesía liberal politizada —recordemos que en su calidad de comandante de la Milicia, el escritor podía tener cierto prestigio en estos medios (si bien es tesis discutible tras leer las impresiones de Borrow sobre esa institución)—, mas, en cualquier caso, los folletones iban a todos y a todos gustaban. No se limitaban a la narración de aventuras más o menos extraordinarias (y después volveremos sobre el tema). Por debajo, y en ocasiones explícitamente, surge una concepción política y social que el lector no puede ignorar, que continuamente interfiere la acción narrativa, la sustenta y llega a suplantarla. Las numerosas protestas que suscitó *María, la hija de un jornalero,* que su autor recoge y contesta en *El palacio de los crímenes,* es prueba de que tal concepción no pasó inadvertida.

Creo que en este punto podemos enlazar la novela española con antecedentes literarios españoles. Según esto, el folletín no surge exclusivamente por la influencia determinante del extranjero —que, tras los datos aportados por Montesinos, comprendemos—, sino también merced a cierta influencia, directa o indirecta (dilucidarlo sería cuestión trabajosa que ahora no vamos a emprender), de la literatura política y social

(2) *María, la hija de un jornalero,* p. 92.

que se venía haciendo en el país. Literatura que no puede confundirse ni mezclarse con la novela, pero que, desde luego, se acerca mucho al relato. Aportemos algunos datos, no con intención de corregir a Montesinos —pues mal se puede corregir en aquello que no se ha propuesto—, sino con objeto de contribuir a una tarea que parece sobrepasar las posibilidades personales.

Dos muestras principales pueden ofrecerse de esta literatura. En primer lugar, aquella de carácter más o menos costumbrista-tremendista, ligada a la picaresca clásica, que suele aparecer en torno a la descripción de ciudades, especialmente Madrid, pues la Corte parece tener enorme atractivo para escritores y lectores. Los libros y folletos que sobre este particular se publicaron fueron numerorísimos, entre los primeros recordamos ahora *Viaje de un curioso por Madrid*, de Tapia, Fuentenebro, Madrid, 1807. Entre los segundos, más interesantes porque son más populares, tienen un tono folletinesco y son menos conocidos, hemos visto: *Madrid, bosquejo de esta villa capital y de las costumbres de sus habitantes; en forma de carta que envía un extrangero residente en ella a otro amigo suyo,* imprenta de D. Eusebio Alvarez, Madrid, 1823, en 8.º (3); *Mis ratos perdidos o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821,* imprenta de D. Eusebio Alvarez, Madrid, 1822, en 8.º (4); etc. Este tipo de literatura posee, como decimos, un carácter popular muy marcado, como lo muestra su utilización por las aleluyas (5), sin detrimento de su origen burgués y, aún, selecto, pues aparecen libros franceses similares y otros españoles cuidadosamente presentados y de buen precio. Es el antecedente directo de la narrativa costumbrista de Antonio Flores y los escritores románticos de *Los españoles pintados por sí mismos.* Tampoco deberíamos olvidar las numerosas descripciones costumbristas que aparecen en las revistas románticas, especialmente las editadas por la *Sociedad Literaria* de los hermanos Ayguals de Izco, ni las que publican revistas anteriores, como el *Regañón general o tribunal catoniano, de literatura, educación y costumbres,* Madrid, 1803, o los folletos satíricos del tipo *El lechuguino*

(3) He aquí un ejemplo de su estilo, típica descripción costumbrista del momento: «Los pordioseros y mendigos son en gran número, en vano se ha intentado diferentes veces recogerlos, no sé por qué fatalidad jamás se ha podido conseguir; ello es que por todas partes los encuentra Vd. impidiendo el paso, sentados en medio de las aceras, con tres o cuatro chiquillos alquilados, unos sin brazos ni piernas, otros presentando llagas asquerosas capaces de levantar el estómago más robusto...» pp. 11-12. Se encuentra este folleto en el legajo 113 de los papeles del reinado de Fernando VII —aunque pertenece al legajo 97— que hay en la Biblioteca Nacional de Madrid.

(4) Se encuentra en el mismo legajo que el anterior.

(5) En el Museo Municipal de Madrid hemos podido ver muchas de estas aleluyas, entre las que cabe destacar los números siguientes: 15.229, 15.207, 2.974, 2.357, 2.353, 2.352, 2.365, etc.

à la dernière, Barcelona, 1830. Es todo un género literario cuyo origen, desarrollo e influencia está aún por estudiar.

En segundo lugar, dentro de esta división general, es menester ocuparse de la literatura satírico-política en los primeros años del siglo, impresa muchas veces en las numerosas revistas que aparecieron en los períodos liberales, pero también como folletos por entregas. El más interesante de los últimos es el debido a Sebastián Miñano, que lleva por título *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán que estaba acostumbrado a vivir a costa agena,* Madrid, 1820 (6), sin olvidar los restantes opúsculos del mismo autor (7). En los *Lamentos,* Miñano no sólo hace una sátira política de la sociedad de la época, sino también una crítica de costumbres, género en el que le clasifican algunas historias literarias. Su anticlericalismo, simultáneamente político y costumbrista, lo sitúa en un marco descriptivo de gran viveza y colorido, por lo que los *Lamentos* son como una pequeña novelita en que dos personajes ficticios intercambian una correspondencia con comentarios, reflexiones y narraciones de los acontecimientos que suceden o sucederán con el advenimiento de la Constitución. Situar la política en el marco de las costumbres, es también propio de los periodistas políticos, como los que escriben en *El Zurriago* o *La Tercerola.* Y muchas de las posteriores sátiras de *Fray Gerundio* y *Mata-Moscas* son pequeños cuentos más que artículos de ideas. A pesar de que la politización de la realidad está muy desarrollada, el periodismo político juega con ideas muy elementales y parcas. Al debate ideológico prefiere la narración zahiriente que refleja sucesos o modos de vida por todos conocidos. De ahí su proximidad a la literatura de creación, a la que, en parte, sustituye ventajosamente.

Cuando Ayguals inicia *María, la hija de un jornalero* como crónica histórica de aquellos años agitados, adopta la misma postura que estos autores, pero su calidad es mucho menor. El esquematismo político de que hace gala, la división de la sociedad en buenos —liberales, milicianos, jornaleros, mujeres del pueblo, etc.— y malos —ricos, rufianes, bandoleros, banqueros, etc.—, la exageración de los asuntos sin un equivalente aumento de interés por la psicología del protagonista, y sin crear una atmósfera en que esta exageración sea convincente, son notas que

(6) Existe una edición en la *Biblioteca de Autores Españoles,* tomo LXII, y hemos reeditado la obrita en la colección «Los Clásicos», de la Editorial Ciencia Nueva.

(7) Por ejemplo, las «Cartas de *El Madrileño*», publicadas en *El Censor,* o las *Cartas de don Justo Balanza al Pobrecito Holgazán,* aunque de menos interés que los *Lamentos.*

MONTESINOS hace una alusión a Miñano en la página 19 de su *Costumbrismo y novela* (Ed. Castalia, 2.ª ed. Madrid, 1965), y es una pena que no haya ahondado más en este autor.

le hacen inferior a sus «predecesores», tanto españoles como extranjeros. En este sentido, la influencia de E. Sue puede ser calificada de nefasta, pues alimentó una novela lacrimosa que sacrificaba la calidad en aras de la demagogia, mientras que los escritores políticos y costumbristas españoles anteriores, aun siendo demagogos, ponían una verdad, en su exceso, que les hace incomparablemente mejores. De cualquier manera, no creemos que el folletín, y menos el de Ayguals, sea un arte de evasión, aunque Montesinos lo afirma taxativamente: «... en la lectura del cual todo el mundo ha adoptado siempre la actitud de la adolescencia ante las aventuras extraordinarias. Creo que este modo de actuar y de reaccionar, común a los lectores, explica que las mediocres novelas españolas de entonces sean, o simples plagios, serviles imitaciones de ficciones sentimentales extranjeras —un modo de evadirse de la realidad—, o novelas históricas, evasión también. Y que el único sucedáneo de la novela contemporánea, atenta a las circunstancias actuales, que consigue alguna vitalidad entre nosotros, que aún guarda cierto carácter y presenta una originalidad relativa, el costumbrismo, tenga en la época romántica esa índole irónica que lo hace parecer una evasión a medias» (p. 117).

Hay, ciertamente, un sentido grande de lo extraordinario, sin el cual sería difícil concebir el género, pero este sentido de lo extraordinario no aleja al lector de su mundo en el caso de Ayguals. Por el contrario, separándole de la rutina cotidiana, le proporciona la clave (lo que considera tal) de los acontecimientos, que posiblemente no atiende a diario, pero que sufre. El novelista no es un mago que le lleve a otro mundo, es un mago que le permite «comprender» éste, le indica la posición de cada uno, la maldad encubierta de algunos, la inocencia tras los harapos de otros, etc. Pretende ofrecerle una imagen más profunda de lo cotidiano, pero no va más allá —por la debilidad del género— de un esquema tremendista y demagógico. Esquema simplista que no logra captar la realidad en todos sus matices y particularidades significativas, pero que, evidentemente, no pretende escapar a ella. Habrá lectores que se dejen llevar del movimiento de la acción, pero, en el caso que nos ocupa, difícilmente escaparán a las alusiones directas que el autor verifica. Lo extraordinario, pues, no debe ser entendido en el folletín como una evasión de la realidad, sino como un intento de profundización en sus capas más ocultas. Sí es evasión de la pobre realidad cotidiana, rutinaria, inmediata, de un lector vulgar, pero intenta explicar aquellos acontecimientos que condicionan y mantienen esa cotidianidad. Incluso en folletinistas despolitizados, o no tan politizados como Ayguals —Nombela, Pérez Escrich, etc.—, pueden advertirse esas pretensiones de profundidad. Las grandes ideas que maneja Pérez Escrich, los grandes sen-

timientos morales, no son sino el arquetipo de los sentimientos cotidianos desprendidos de ganga y elevados a una altura en que todo matiz, toda impureza, todo humanismo, es prohibido. Y el lector debe ver —en el planteamiento del autor— las ideas, la moral, los sentimientos, como reflejo (deformado, encogido, pero reflejo al fin) de esos arquetipos. En la evasión hay pues una vuelta a la realidad, lo que hace de esta literatura de entretenimiento algo más que puro entretenimiento o mero sueño.

La tesis es arriesgada, pero creo que puede sostenerse y dar juego en una explicación de la novela popular y de la novela española del siglo XIX, especialmente el folletín. Aún podemos fijarnos en otra cosa que me parece la respalda y ayuda a comprenderla. Suele darse por sentado que ésta es literatura de entretenimiento y, como tal, de evasión. Pero si la comparamos con la literatura de entretenimiento de la alta burguesía, con la literatura esteticista, que no tiene otro objeto sino entretener con los juegos formales, advertimos obvias diferencias. Las mismas diferencias que hay entre el modo de entretenerse una clase y otra. Mientras que la literatura popular de entretenimiento es una acumulación de sucesos, es decir, acontecimientos no rutinarios, pero sí naturales, para esa forma de vida los más interesantes, la lectura burguesa de entretenimiento ocupa al lector que degusta los caracteres formales y narrativos, pasando el suceso a un segundo plano. Aún más, puede entretenerse el burgués con una obra popular, con ese rápido acumularse de sucesos y esquemas simples que los explican, pero no debemos interpretar esa literatura de acuerdo a esa lectura, que no es su destino propio (en cuanto popular), pues el nivel cultural de ese lector le permite desechar todos esos esquemas por su simplicidad, leerlos como una curiosidad, divertirse con algo que le excede, atendiendo así a la narración como a una serie de aventuras extraordinarias, una imaginaria fabulación sin verdadera conexión con la realidad.

En general, pienso que es menester reemprender el estudio de la literatura y el arte populares y, para ello nada mejor que nuestro siglo XIX, fecundo en este tipo de géneros. El trabajo de Montesinos, su aportación bibliográfica especialmente, es pieza fundamental de ese estudio.—VALERIANO BOZAL FERNÁNDEZ.

EL ARTE EN MARCHA: LA V BIENAL DE PARIS

La V Bienal de París, que reúne obras de artistas de todo el mundo cuyas edades oscilan entre veinte y treinta y cinco años, ha cerrado recientemente sus puertas, el tiempo apenas justo para tratar de ordenar las múltiples impresiones que esta gigantesca e importante manifestación provoca en el espectador interesado (1).

Dos grandes líneas —o haces de líneas— pueden en principio anotarse; por un lado, la investigación formal en todas sus tendencias, con preponderancia ascendente del cinético; por otro, la nueva figuración. Del abstracto —no geométrico— puede decirse pura y simplemente que, alcanzada la perfección en el pasado, está ya en plena decadencia. No ofrece nada nuevo la V Bienal: meras repeticiones más o menos logradas, con excepciones como la *Composición 67*, de Jean Jacques Kaplan (Francia), de colores acaramelados, inhabituales en un abstracto, dispuestos en grandes franjas y bloques casi geométricos: un paso más y tendríamos *op*. Y también los abstractos del español José Luis García-Severo, de un rico geometrismo vibrátil, con utilización del relieve (2). De hecho, el abstracto abunda sobre todo en los países subdesarrollados (Marruecos, Filipinas, Irán, Pakistán, Corea del Sur, etc.; no tanto en América Latina), a veces con producciones aceptables, como las de Hamid Zarrine-Afsar (Irán) y Mekki Meghara (Marruecos).

El cinético

El cinético expuesto en esta V Bienal muestra determinadas constantes: monumentalidad, tecnicidad de las construcciones, búsqueda de integración a lo urbano, funcionalidad, decorativismo. Inexpresividad también. Es una investigación formal de estructuras dinámicas, no significativas, quedándose las más de las veces en el puro hecho móvil. Especialmente interesante en el *Semáforo III*, móvil musical del francés Edmond Couchot, «un sistema cibernético capaz de reaccionar ante cualquier manifestación sonora, ruido, voz o música, y de dar una interpretación visual por medio de elementos luminosos y

(1) Por razones de espacio, nos limitaremos al núcleo original y primordial de la Bienal: pintura, escultura, grabado, dejando aparte la arquitectura y la fotografía, así como otras manifestaciones paralelas: sesiones de jazz, conferencias, cine, teatro y audiciones musicales.

(2) La concurrencia del término «geométrico» para describir ambos abstractos, ilustra sin yo haberlo querido el abandono de lo expresionista.

móviles», según palabras de su autor. El efecto logrado es agradable, y deja adivinar, en cierto modo, lo que puede ser un arte total, una habitación audiovisual «estética» de algún lejano mundo feliz.

La *Mosca I,* de Xavier Luccioni (Francia), y las *Reflexiones líquidas,* de la norteamericana Liliane Lijn, representan un lirismo cinético de extraña belleza.

Hay también un cinético que cuestiona, aunque sea a un nivel más superficial, como los móviles del francés Jean Pierre Yvaral, que atacan la sensibilidad visual del espectador, o más profundo, más integral, como las complicadas estructuras perfectamente inútiles de Wim T. Chippers (Países Bajos), evocadoras de confort con sus plásticos, aceros cromados, cojines, pieles, y que haciéndonos pensar en una cómoda funcionalidad doméstica muy *american way of life,* sólo nos ofrecen —de ahí lo inquietante— toda una serie de movimientos absurdos, pitidos, luces, temblores epidérmicos, etc.

La nueva figuración

Si dijéramos del cinético que es un juego las más de las veces inofensivo, tendríamos que aceptar que la nueva figuración es también un juego, pero un juego cruel; la celebración con sorna de la destrucción de un mundo. Oscilando entre la metafísica y la crítica sociopolítica, esta pintura terrorista, que entronca con el dadá más que con el surrealismo, cumple implacable y eficazmente su inquietante tarea.

En el grupo *Automat,* uno de los conjuntos de más coherencia en esta V Bienal, la nueva figuración gana para sí un nuevo recurso, el movimiento. El movimiento como factor *expresivo,* como elemento dramático, no usado al modo cinético, sino explotando todas sus posibilidades. Los muñecos del uruguayo Gamarra, desnudos de goma con eróticos movimientos; los grotescos juguetes de Vanarsky (Argentina), como su *Piano mecánico,* en que una mano recorre el cuerpo de una mujer, horrenda muñecona libidinosa; los montajes más directamente políticos del español Marcos; sin olvidarnos de las cosas presentadas en la galería Zunini, en exposición paralela a la Bienal, sobre todo aquel terrible rostro de goma con sus muecas obsesionantes repetidas una y otra vez, aquel hombre con su desfiguración cíclica; esto y mucho más es el *Automat,* al que habrá que seguir de cerca para participar en sus «juegos».

Otro grupo de similar tendencia es el de *Figuración narrativa,* denominación amplia bajo la cual se expresan diversos artistas: Peter

Klasen (Alemania) hace *pop,* el español Arroyo tiene un claro contenido político, expresado dentro de una parodia formal; Samuel Buri (Suiza) obtiene interesantes efectos con sus repeticiones de un mismo objeto sobre fondos distintos (3); el alemán Geissler presenta unas interesantes *Reflexiones suspendidas* y el italiano Recalcati rinde homenaje a Cuba en dos cuadros bien intencionados pero de insuficiente eficacia.

La selección alemana cuenta con dos artistas particularmente buenos. Dieter Krieg ofrece cuatro interesantes muestras de retratos neofigurativos, donde lo humano está sustituido por una mancha, por un bulto inquietante. ¿Qué ha pasado con estos hombres? ¿Dónde está Macmann, uno de los casi ausentes retratados, o la persona que se baña, o el dueño de una mano también a punto de dejar de ser? Gerhard Richter, por su parte, pinta puertas y sillas con una objetividad que inspira desconfianza: algo oculta. Sus cosas tienen una frialdad, una exactitud mortal; estan ahí, frente a nosotros, sin relación alguna con lo humano. Además, hay en los cuadros una levísima vibración que es como un anuncio de futuras destrucciones. Su *Emma, mujer desnuda descendiendo una escalera* está igualmente helada, prisionera de la objetividad ultrafotográfica del pintor.

La neofiguración española tiene marcada filiación expresionista, como en el cruel *Hombre azul* de Luis Fernando Aguirre. Los cuadros de Luis de la Cámara y de Agustín Celis, así como el *Gesto por un hombre que cae,* de Alexanco, completan lo mejor de la muestra española, sólida en su conjunto.

Los dibujos del inglés Colin Self poseen una agudísima significación crítica, utilizando elementos *pop* que, en el nuevo contexto en que los sitúa el artista, aumentan considerablemente su eficacia: las ventas de *hot dogs* en un abrigo atómico, por ejemplo.

El suizo Kurt Fahrner presenta una humanidad desnuda, pintada con estilo medieval en un ambiente paradisíaco, pero cuya fragilidad es revelada por las máscaras antigás que recubren los rostros, detalle que rompe la placidez de la escena y apunta claramente a una amenaza, nada metafísica, con la que diariamente convivimos.

Hay que mencionar también al francés Patrick Saytour, con sus retratos que tienden a la captación de todos los aspectos de un cuerpo femenino desnudo, mediante repeticiones y fragmentaciones contrapuestas, siempre bajo una evidente mirada de tierna ironía.

---

(3) La exasperación de esta técnica, en una exposición actual de Buri, deshace completamente sus posibilidades, al menos al modo «estético» en que él la utiliza.

Otros nombres de interés son los franceses Lestie, Pineau, el español Romero, el marroquí Mergui, Breyten (Africa del Sur), etc.

En Hispanoamérica encontramos también una muy sólida producción neofigurativa. Hay que destacar, en México, la obra de Nadine Prado, sobre todo su cuadro *Los amantes,* donde el material, originalmente abstracto, desemboca en una nueva figuración de gran fuerza. En este sentido, la nueva figuración realiza una síntesis funcional que recoge las aportaciones surrealistas, expresionistas, abstractas e incluso geométricas que cuajan en la que es, a mi entender, la más rica tendencia de la pintura actual; y de ello esta V Bienal da pruebas más que suficientes.

El colombiano Fernando Botero presenta tres cuadros de un ingenuismo con mucha intención—nada ingenuo—, eficazmente caricaturesco, duramente humorístico: *La masacre de los inocentes, La primera dama* y su *Naturaleza muerta* participan en diversos grados de estas virtudes.

Gerardo Chávez (Perú) es autor de una neofiguración con raíces surrealistas que presenta un mundo poblado de feroces insectos, un mundo que se nos impone como horrendo y que tiene que desaparecer, mientras que el cubano Umberto Peña celebra en sus cuadros una cotidiana ceremonia fisiológica, la micción y la defecación, exaltadas en sabrosos colores y barroco dibujo. Brasil, finalmente, cuenta con la recia obra de Francisco Liberato de Mattos.

Los países socialistas presentan una fundamental diferencia de obras. La URSS ofrece un monótono catálogo de soldados y obreros, mientras que Polonia, Yugoslavia y Checoslovaquia cuentan con algunos de los mejores artistas de esta V Bienal. Mencionemos el tríptico de Jansz Przybylski, polaco, con sus seres desintegrándose, vistos en los últimos momentos, no de su vida pero sí de su unidad, de su autoposesión; las siluetas anónimas en blanco o negro, repetidas mil veces, encuadradas, invertidas, rotas, desdoblándose, del también polaco Ryszard Gieryszevsky; los cuadros del yugoslavo Nives Kavuric Kurtovic, donde la presencia humana está ya reducida a una mano o un pie, a un bulto con pedazos de tela, a un órgano sin cuerpo, y estos trozos de hombre exclaman, saltan, gritan, se crispan, todo esto sobre fondos plácidos, blanco y crema, desesperantemente ajenos. No puedo dejar de nombrar al checo Maceradsky, cuyos monstruos deben indudablemente mucho a Dubuffet y Picasso, y a su compatriota Jaroslav Vozniak. Domina, en suma, en el arte joven de estos tres países, una acerba potencia crítica que, de hecho, sobrepasa lo político para entrar en lo existencial—potencia crítica cuyo paralelo lo tendríamos en el cine de Skolimowski y

el teatro de Mrozek principalmente—, realizada mediante el uso de una nueva figuración de técnica muy variada, que integra también *collage,* procedimientos del *comic,* etc.

Otras tendencias

El *op* tiene dos representantes señalados en la V Bienal, Aaron Witkins, de Israel, realizador de franjas, triángulos, bloques de colores vibrátiles, iridiscentes, matizados, sobre amplios fondos blancos, y los agradables cuadros del inglés Jeremy Moon.

Particularmente interesante es el geometrismo del alemán Diethelm Pasler, con un trasfondo de inestabilidad precisamente antigeométrico (4), que testimonia del caos y de su fuerza: los cuadros parten de la disposición perfecta de rayas, círculos, etc., y gradualmente se van descomponiendo hasta el amontonamiento de los círculos, el choque y curvatura de las franjas.

El *pop* está presente en la V Bienal gracias sobre todo a tres artistas: los norteamericanos Edward Ruscha y Llyn Foulkes, autor el primero de grandes cuadros en fondo azul con una sola palabra, *electric,* por ejemplo; el segundo con una serie de *post cards* dedicadas. Pero es el brasileño Rubens Gerchman quien ofrece el mejor *pop* de la exposición. Toda la gama de los objetos de consumo, desde la píldora hasta la bandera, las *misses* de los concursos de belleza, la televisión, etcétera, son presentados bajo una larga hilera del mismo rostro anónimo, que cambia de color con los diversos reclamos pero que sigue siendo siempre un sufrido y resignado rostro de hombre medio.

Distintos artistas se emparentan por sus investigaciones de estructuras orgánicas o minerales, destacándose los franceses Henri Baviera, Pierre D'aquin y Monique Rozanes.

Escultura y grabado

Si algo es evidente en esta Bienal es la progresiva desaparición de los límites entre escultura y pintura: se marcha hacia el *objeto,* hacia la explotación de todas las posibilidades expresivas, sin tener en cuenta supuestas definiciones académicas. Y esta situación está particularmente clara en el conjunto italiano, abundante en «rarezas»: la *Flor* de Kounellis, con sus llamas de gas; las *Aguas durmientes,* de Pascali, canaletes

(4) También en Vasarely hay a veces descomposición geométrica, pero integrada siempre al todo armónico.

con agua a todo lo largo de la sala; el *Espacio estroboscópico,* de Boriani, verdadera caja de sensaciones con espejos, luces, que hemos de atravesar, frágilmente sometidos a la experiencia.

Michael Sandle, británico, nos ofrece algo así como un gran mausoleo fúnubre donde alas, volutas, conchas, inverosímiles adornos de un humor literalmente negro juegan un excelente papel catártico que muy bien podría ser puesto en relación con la también funeral comedia de Tony Richardson *The loved one.* El conjunto responde al «inocente» título de *Naranjas y limones.*

Dos grupos de objetos brasileños invitan al espectador a una participación activa —que destruye precisamente el concepto de espectador—: los bloques convertibles de Gastao Manoel Henrique, y las interesantes *cosas* de Helio Oiticica: un saco lleno de piedras con el rótulo de «Estamos hambrientos»; una vieja estera amarilla con el letrero «Tu piel», y multitud de vestidos rotos, bolsas, cantimploras colgantes que el público toca, registra, mueve buscando los mensajes ocultos. El también brasileño Avatar Moraes presenta un acertado *Obelisco* a la alienación, una caja con numerosos estantes llenos de cruces, alambradas, motores, revólveres, espejos que devuelven la sorprendida imagen del que mira, cuchillos con ojos pintados, y llaves, llaves por todas partes, como incitándonos a buscar la solución, la solución que está ahí, entremezclada con la cotidianeidad de estos objetos.

Más tradicionales, pero igualmente buenos, son el autorretrato de Bilik (alemán), mitad rostro, mitad calavera, las tres impenetrables cabezas de *Extranjeros* del francés Copeaux y la hermosa escultura en bronce *Cadena perpetua,* de Arvo Siikamaki, representando al preso ya casi sin rostro, con el rostro comido por el tiempo o la ausencia de tiempo que pesa sobre él.

Las castigadas esculturas del yugoslavo Franc Rotar, los plásticos comunicativos de Jos Manders (Países Bajos) y los trabajos del sueco Olle Kaks se dedican a investigar la materia, su erosión, sus cambios, su oscura dialéctica.

Son también de notar las esculturas geométricas del danés Joergensen y del canadiense Henry Saxe; los interesantes *Soldados, soldados,* del español Miralda, y el *B-2,* de Thordur Ben Sveisson (Islandia), haciendo ambos una crítica de la guerra; y las esculturas de los norteamericanos John Mac Cracken y Craig Kauffman, pertenecientes al *minimal art,* bellos bloques pulidos de colores agradables que con su impecable presencia evocan un mundo aséptico, de inalterable serenidad.

En el grabado abunda la neofiguración, destacándose los franceses Jouanin, Milshtein y Poncelet, Huisman en los Países Bajos, Thelan-

der en Suecia, el yugoslavo Kurtovic y el polaco Mianowski. También está presente, en todas sus variedades, la abstracción geométrica: Gordon House (Inglaterra), Hébert (Canadá), Biasi y Landi (Italia), principalmente. Apenas hay abstracto y no demasiado bueno.

CONCLUSIÓN

La conclusión de este trabajo sería precisamente que no hay ninguna, que el futuro está afortunadamente abierto y el arte en plena y vigorosa marcha. Los conceptos se muestran estrechos, las categorías agotadas; es evidente que la crítica debe mantenerse alerta ante los cambios, y en la duda, apostar por el futuro. Mis preferencias están claras a lo largo del artículo, y no voy a repetirlas ahora. Simplemente que la V Bienal de París ha sido una hermosa muestra de que los jóvenes están haciendo algo, mucho, y que, al menos en lo que respecta al arte, hay que ser optimistas.—JULIO E. MIRANDA.

CAMINOS EN LITERATURA LIBERADORA

¿Caminos? O acaso ¿atajos? Caminos, atajos, trochas, los hay a montones dentro de cualquier tipo (o época) de literatura. El hombre no se arredra ante tapiales y otros obstáculos. Su ambición, esencialmente humana, le impulsa a recorrer zonas de sombra, esto es, de mayor o menor claridad. Luz, busca la luz. Caminar por caminos, con anhelo hondo: el no perderse, el no extraviarse. La pregunta que se plantea, casi de modo correlativo, es la siguiente: ¿es que la literatura puede ayudar al hombre? ¿Es que lo literario engendra fuerzas de liberación?

Hay que fijar límites: no se piensa en ayuda inmediata, ni en alas de esperanza fácilmente realizable. La acción tiene por campo lo difícil: ese terreno moral y filosófico que el hombre reserva para las grandes ocasiones. Se adivina que es sustancia y meollo de vida: el corazón sociológico del hombre.

La literatura es como un escaparate, y gracias a ella se exponen problemas (o dicho de otro modo, la mercancía sensible y humana del escritor). Se puede ir de compras, igual que dando vueltas por las tiendas y calles de la ciudad. La literatura recoge muestras y los libros son muestrarios. Feria universal de muestras. Con público acendrado:

la lectura. Por ello nace la idea de responsabilidad del escritor. Y la literatura se vuelve algo muy importante; ahí reside su contenido, su significación. Lo literario no es juguete, sino autenticidad de vida y de problemática. ¿Qué es existir sino precisamente crear problemas? Porque «problematizar» no se asemeja a la invención; es más denso y más radical, pues podría asimilarse a escudriñamiento de la vida, análisis con su correspondiente fase de síntesis. Si se desmenuza y a veces incluso se destruye, es para rehacer y para construir. La literatura se convierte en acto positivo de humanismo. Con lo humano dentro. Igual que venas: con la sangre dentro. Existiendo. Viviendo. Esto es, preguntándose el porqué de todo. Ontología. Y, por ende, solución de luz ante los mil misterios y sombras. Luz. Humanismo.

Aquí, en este trabajo, se intenta, sencillamente, algo concreto: relacionar con un tema también concreto lo que puede haber como trama entre filosofía, vida, sufrir y campos de concentración nazis. Casi sin querer, se yergue otro aspecto de preocupado razonamiento: el hambre y la utilidad de la solidaridad.

Ya se delimita el tema: hambre en los hombres, pero dentro de una circunstancia histórica determinada.

Cultura problemática, y con arraigo de siempre, es lo que se plantea. Drama, en su realidad más palpable: los días dramáticos del hombre. Con la historia encima, rodeándole, como si fuese un cielo pesado, gris, bajo. Un peso enorme sobre los hombros. Y, claro, mayor peso aún sobre la conciencia, sobre la exacta definición de lo que se entiende por hombre. Es como si el preludio patético de nacer y soñar se hiciese constante dramática y hasta trágica. El problema se las trae: hambre. ¿Y quién debe comer en caso de reducido pan? El hombre, entonces, se halla en el mismísimo vértice de su soledad. Lo solitario, en el mundo abierto y sin paradojas de comer o no comer, sino comiendo sin necesidad de preguntárselo a nadie. Se vive, se come..., ¿y los demás? ¿No hay compromiso y deberes de estricta ética? La literatura exige cuentas, porque el hombre es, ante sí mismo, exigencia.

Teatro y novelas

Literatura para expresar contundentemente todo: problemas de dolor y de esperanza. Y, acaso, el teatro como su exponente máximo, además de la novela, tiene que surgir la categoría ejemplar. Con cara y cruz del hombre. Categoría de ejemplo: en lo bueno y en lo malo, en lo útil y en lo inútil, en lo justo y en lo injusto, en lo razonable y en lo descabellado. Podría alargarse la lista de posibilidades existenciales,

Sin embargo, creo que basta con lo citado: teatro y novela con sentido y pasión, que conmueve y obliga a cavilar. La mollera tiene un aliado natural en el corazón, y así se forma una dualidad completa, en sus dimensiones de realidad ontológica, social, psicológica e histórica. Aunque falten fechas, el drama es esencia de historia. O, si se prefiere, de filosofía dramática de historia. En su agitación. En su ternura asimismo. Misión de luz existe en la historia. Porque, como se lee en el *Lazarillo,* el contenido problemático de la historia es brújula. Bueno, Lazarillo habla de su amo, y aquí se habla de la dialéctica histórica. En el fondo, hay convergencia. Se pasa de la vida histórica al amo del Lazarillo: «siendo ciego me alumbró y adiestró en la carrera de vivir».

Se arma la de mil demonios en cuanto la literatura toma ejemplos directos de la vida y de la historia, de la vida histórica, que es el hombre. ¿Y por qué? El hombre no es una pasión inútil, y todo lo que le atañe tiene influencia en los demás. Solidaridad. La cadena de lo solitario, con presencia o inhibición, como lo recalcaba en sus novelas Dostoievski. Y en cada eslabón, la variable circunstancia de existir más o menos dramáticamente. Pero con el hambre se aumenta la intensidad (y la repercusión) del problema solidario.

El personaje teatral o novelesco se convierte, por imperativa metamorfosis de su destino, en símbolo. Ejemplo vivo de los acontecimientos que en todos influyen. No por héroe de libertad u opresión, sino por ejemplar destino humano. Hambre, en sus divergentes horizontes: tener que comer, y no tener nada de comer. No caerán brevas de ningún sitio, y el hombre lo sabe. Su soledad es consciente, y ello constituye otro polo más de ahondamiento ontológico y social. La llamada, o la huida, de la fraternidad. El personaje que no cae en la trampa de las mentiras: su palabra es símbolo de la tragedia, optimista o pesimista, de su instantáneo existir, de su vida en un determinado «entonces». La existencia del problema (teatral o novelesco) con el hombre dentro, es innegable. Filosofía y asimismo jerarquía humana universal. El personaje, con su lenguaje universal de drama. En su símbolo de categoría ejemplar.

El teatro tiene mayor alcance, y es uno de los fenómenos más interesantes de la literatura del siglo XX: el haber llegado a ser parte fundamental de la creación literaria. Y de la vida. Como ocurriera en Grecia. Pero en nuestra época, el teatro se carga de significación y coincide con cada destino personal. Sartre tenía razón: nos hacemos nosotros mismos nuestra historia. O dejamos de hacérnosla. Querer. O no querer. Esto es: vivir o morir. Sin embargo, subsiste el problema ya planteado en este trabajo: el comer. ¿Quién debe vivir, si la ración alimenticia no alcanza a todos? No hay pan para todos, sino para unos

cuantos. Hay que escoger, y elegir presupone la muerte de los que no serán elegidos. Filosofía terrible. Pero real. E insustituible.

Quiérase o no, no se duerme siempre. Se acaba por despertar de cualquier ensueño. El empuje problemático de la literatura (teatral o novelesca) coincide en su blanco: despertarnos. Lograr que el lector medite en su lectura. Por hallarse encadenado en la solidaridad universal. Lo mismo da que haga algo, que no haga nada. Su satisfacción de deber ético cumplido tendrá, o sus remordimientos. De todos modos, sólo tiene dos posibilidades: vivir o morir. No hay pan para todos.

Ejemplos literarios

Aunque puedan tomarse ejemplos en la literatura mundial contemporánea, dentro de esa corriente de liberación humana, y los nombres de Becht, o O'Neill, o Shakespeare (el más actual de los contemporáneos, dicho sea sin ánimo polémico), o Vicniewski, o Sartre, o Camus, o Malraux, o García Lorca, o Buero Vallejo, o Sastre, o Galsworthy, o Gênet, o Becket, o Kafka, este trabajo sólo tendrá en cuenta dos obras de literatura francesa, en teatro y en novela. Pero conviene recordar lo que dijo Federico García Lorca (entrevista con el dibujante Bagaría, en 1936): «En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo.» Estas palabras sirven de enfoque como preludio muy sencillo y significativo.

Literatura, pues, sin máscaras. Conflictiva. Y nos interesan, por emoción, filosofía y belleza, la problemática dramática y humana de *Les bouches inutiles (Las bocas inútiles)*, obra teatral escrita por Simone de Beauvoir, y *Le pain des temps maudits (El pan de los tiempos malditos)*, novela escrita por Paul Tillard.

La autenticidad histórica en *Las bocas inútiles* reside en su filosofía, en escenas de guerra. Murallas de Vaucelles, en horas de vigilancia, mientras los centinelas tienen hambre y se mueren de frío. Luego la vida del pueblo, con presencia de hombres, mujeres, niños... Y nadie quiere morir, como es natural. La guerra está al acecho, cual animal salvaje y rencoroso: quiere vidas. La gente tiene que morir. La guerra es la sentencia máxima. Hay el asedio de Vaucelles. Falta comida. Amor, frente al hambre y al destino. No hay pan para todos. ¿Quién tiene que comer para luchar y sobrevivir..., si ello fuese posible, en plena guerra? El tema expuesto en *Numancia,* por Cervantes, también tenía grandeza y solidaridad. Pero Simone de Beauvoir hace más de hoy la tragedia: morir no es nada, y se trata por el contrario de vivir luchando. Salvar el pueblo de Vaucelles a toda costa. Por amor de liber-

tad y de justicia cambian de aspecto otras palabras: pobreza, hambre y muerte. Y de nuevo, acuciante, la preocupación: no hay comida. ¿Quién puede o debe comer? ¿Y quién aceptará sufrir y morir voluntariamente?

La alegría de ser hermosa y querida incita a algunas mujeres a soñar, y el ambiente se hace más duro. ¿Qué hombre amado querrá matar? ¿Y por qué morir? Las fuerzas aprietan en el cuerpo sin alimentos, pero vibra alegremente el amor. Besos, a pesar de la muerte casi segura. ¿Quién comerá, y quién podrá vivir con su gozo de querer más tarde, si se salva de la muerte?

En realidad, el problema es normal. Lo grave y terrible es que unos hombres, los dirigentes, tienen que elegir quiénes comerán. Hay que dar explicaciones. La libertad no anda sola: su compañía es la justicia. El problema sigue agudo: pan, y no hay para todos. Una espantosa solución se propone: al sonar las campanas del rosario, las mujeres, los niños y los ancianos serán agrupados en la plaza mayor del pueblo y serán expulsados fuera de las murallas. Son seres que comen, y la intendencia de la fortaleza no puede dar abasto a todos. La comida, decide el Consejo, será para los que combaten. Se impone otra solución: aceptar la muerte. Un personaje dice: «Una muerte libremente elegida no es un mal.» Pacto de solidaridad que amenaza romperse. Porque otro personaje interviene: «¿Hay que condenar a muerte a todo el pueblo para que sobreviva la mitad?» Claro, se trata de comer. Y entonces surge otra posibilidad: un esfuerzo colectivo para vencer. La victoria ofrecería pan y ciudad liberada. Todos colaborarán. Combate de todos. Se reparte la comida que quedaba, y todo el mundo sabe lo que le espera: combatir hasta vencer, o morir combatiendo. No hay más pan. No hay bocas inútiles. La utilidad es el combate por la libertad.

Así las escenas finales tienen un léxico de pura comprensión de la verdad. Cuando se pregunta si alguien tiene hambre, todos dicen que no. La esperanza es la vida libre.

Simone de Beauvoir concede a sus personajes la altura —y la profundidad— de los símbolos. Pueblo, y combate por una vida mejor. Pero... ¿cómo explicar la desgracia? Jean Pierre dice, nervioso y razonador: «¿Cómo medir el sufrimiento y el gozo? ¿Es que puede compararse el peso de una lágrima con el peso de una gota de sangre? Mi deseo es que los habitantes de Vaucelles sean libres y prósperos. Sin embargo, a los niños que mueren de hambre, ahora, ya nadie les devolverá la vida.»

Como se ve, el dilema es trágico: ¿Quién se decidirá a cortar por lo sano? ¿Y cómo decir al corazón lo que el cálculo y la táctica acon-

sejan? La réplica está en Louis, quien dice: «¿Qué importancia tiene el color de las manos y la paz de los corazones? Antes de nuestro levantamiento, el pueblo se arrastraba como un animal en la miseria y el dolor. No es muy caro el haber sacrificado unas cuantas vidas para darle un sentido a la vida.»

En seguida, sin meditar casi, como cohete de muy dentro, la dignidad serena de Jean-Pierre contesta: «Yo no quiero pagar con la sangre las lágrimas y el sudor de los demás.»

Teatro problemático, espejo de época problemática. Y por ello mismo, aun a pesar de su extrema dureza, teatro de liberación. En la filosofía de estricta verdad histórica. De responsabilidad. No hay epílogo que valga cuando el teatro se llena de humanismo activo y representativo. El teatro es arma también. Y en el destino dramático de nuestro tiempo tiene un gran papel, acaso el más fecundo.

Dentro de la novelística se ha indicado *El pan de los tiempos malditos,* y ahí anda en juego el mismo problema filosófico: uno o todos. En salvación de unos y acaso en pérdida de otros. Es problema atroz en sus últimas consecuencias. Pero con ráfagas de hermosura en la dignidad. Se sufría, y Paul Tillard plantea su relato en tierra austríaca, ocupada por los nazis y con ecos directos del Reich hitleriano: Mauthausen y su siniestra obra de destrucción sistemática de hombres. Crimen, claro y dolor sin olvido. Se crea, dentro del campo de exterminación, un Comité clandestino de lucha y solidaridad. Gesto noble y fraternal, necesario. Caminos de violencia y de fe. ¿Es problema el ayudar al camarada débil y que tiene que sobrevivir, que conviene que sobreviva para bien de los demás compañeros de infortunio? La cadena de solidaridad interviene, roba, miente, hace lo que sea necesario (todo luchar es noble allí, y con todos los métodos), y su objetivo es claro: ofrecer un trozo de pan suplementario al enfermo o esconder un turno de trabajo al que siente su cuerpo flojear. Un cura, y un antiguo politécnico, Bordier, van a morir. Funciona la cadena de solidaridad. Se da ayuda. Un poco de sopa y un poco más de pan. Pero cesa la ayuda. Esos hombres van a morir, y están condenados ya, por la fría dirección nazi de muerte: mueren los hombres. ¿No puede pensarse en salvar a otros? El Comité de lucha y solidaridad lo sabe, y entrega el pequeño suplemento de alimentación a otros camaradas, en la barraca común o en la enfermería. Ahí surge con fuerza la duda: ¿debe dejarse morir voluntariamente (una «boca inútil», un hombre ya sin salvación médica) a hombres con la sana y firme intención de ayudar a otros a que ganen energías y se salven? Mensaje patético, pero mensaje de sol y luz, mensaje de pureza a causa de su dosis de esperanza. Luchar y morir, pensando en el porvenir y sabiendo que en

el dolor más recóndito y en el hambre más avariciosa brilla una estrellita humana: el hombre de cuerpo entero. Esto es, el hombre con sensibilidad, sentimiento, razón y corazón, el hombre de unidad indestructible. El novelista, al redondear escenas, lo hace con ese fin: la nobleza del hombre. Y el Comité de solidaridad tenía una gran responsabilidad moral. Sus decisiones, aunque crueles y en apariencia injustas, iban derechas a la defensa del honor de la humanidad. A la vida pura de la libertad.

Decisivo enfoque

Críticos y lectores habrá que digan que el dramaturgo y el novelista se aferran en el campo de lo conflictivo, en la dialéctica de la literatura problemática, a las realidades del drama de ideas. Tal vez no se equivoquen demasiado. Pero si la técnica es semejante, el contenido (o, por lo menos, la ambición) es diferente.

Hay esa corriente de filosofía que se quiere traducir en palabras y escenas. Angustia esencial y existencial, claro. ¿No se trata de nuestra propia aventura humana? Pertenecemos a nuestra historia, aunque seamos nosotros mismos quienes la forjamos con abono de sangre y esperanza. El problema subsiste: uno y los demás. La ineludible y patética edad de exigencias, estéticas y éticas, sociales y filosóficas. En el fondo todo se mezcla y la intriga teatral o novelesca acaba por expresar la experiencia: la vida libre, la libertad. O lo contrario. Así nace el conflicto, la expresión privilegiada de la poesía tensa y dramática. Con personajes-símbolo alrededor de temas centrales: la vida, el hombre, el hambre, la soledad, el porvenir de uno y de todos. Asimismo, en analogía de estructura, cuando se presenta la duda, «la raíz oscura del grito». Universo del ser, en universo de la existencia. El hombre como obrero de su propia libertad, desmayando o continuando su difícil aventura. Consciente, poniéndose enfrente de las dificultades: para unos, será el no hablar al ser torturado por la policía; para otros, será dar la solución en el momento de ir a los hornos crematorios; para algunos, los menos, el vivir tendrá ese sentido de militante de la libertad y de la dignidad en aras de «humanismo». Esta fórmula última, vaga y anónima, encierra nobleza y orgullo de ser hombre. Apartándose de lo absurdo y de la negación. Por el contrario, el personaje-símbolo de la literatura problemática es uno cualquiera de los ejemplos enunciados. En la unidad profunda de historia del hombre, y en la historia considerada colectivamente.

Insístase, también, en otro aspecto: en la soledad de sentimientos

heridos en lo más frágil, es decir, en su trayectoria de confianza. ¿Qué le queda al hombre si se le destruye su raíz terrestre de libertad y una relativa noción de felicidad? Pero el personaje, puesto en el escenario de la existencia, tendrá reacciones diversas. Lo importante es elegir. En la comunidad, en la solidaridad. Incluso en sacrificio de algunos, para bien de los demás. ¿Quién dará la orden de actuar con semejante criterio? El nudo del problema está ahí, vivito y coleando. Y sin que sea posible el modificarlo. El yo de la subjetividad se alza a símbolo de humanidad. Aunque el propio personaje no se dé cuenta de ello.

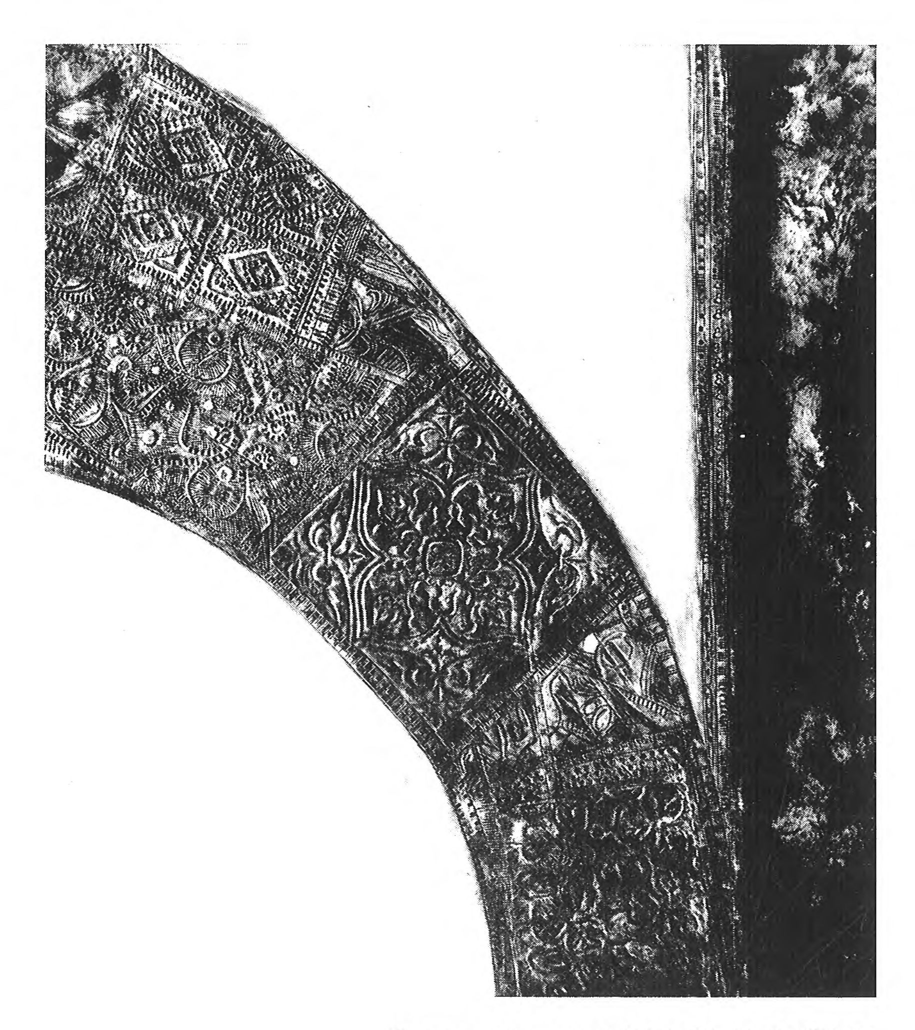
Los ejemplos citados en este trabajo pueden tener complemento en las obras de Sartre, de Camus, de B. Brecht, de Andürrat, de Max Frich y otros. Lo que se quería era insistir sobre el carácter exigente de una determinada literatura. Apoyándose en armazón de un diálogo con lo más íntimo y con la historia: el hombre. No pueden tener sentido obras de teatro u obras novelescas si se «inventa» al hombre. El verdadero teatro y la verdadera novela deben significar «algo», esto es, ser literatura significativa (1).—JACINTO LUIS GUEREÑA.

(1) Referencias bibliográficas de conjunto: *Le théâtre tragique,* CNRS, 1962. *Réalisme et poésie au théâtre,* CNRS, 1960. *Le théâtre moderne: hommes et tendances,* CNRS, 1965. *Théâtre et destin,* P. H. Simon, A. Colin, 1959.

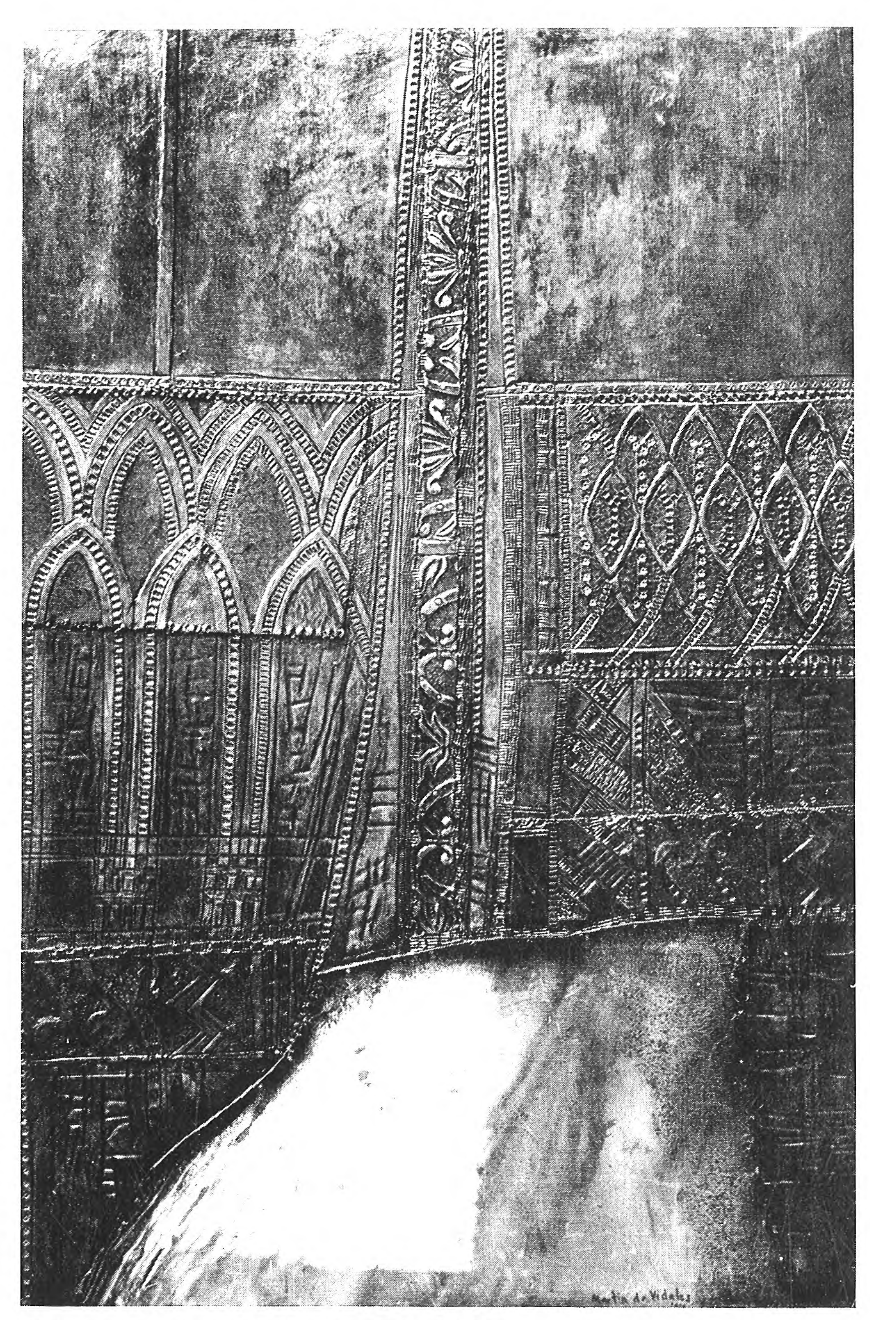
LA TRADICION ACTUALIZADA DE JULIAN MARTIN DE VIDALES

Una de las características del arte moderno ha sido el ataque a las fronteras en cuanto representaban limitaciones de las posibilidades de hacer del pintor y, en cierto modo, coordenadas de su libertad de decisión. Al plantearse problemáticamente la luz, el dibujo, la estructura, e incluso, los límites de la superficie pictórica, el pintor moderno ha identificado creación con libertad, y quizá ha sido la más importante de las enseñanzas sociales de la pintura contemporánea, la de instrumentarnos unas específicas formas de entender la libertad.

Prácticamente, esta hazaña de la pintura moderna, se despliega en dos aspectos fundamentales; por una parte, los pintores inician, promueven y viven intensamente una revolución del espacio pictórico, y, paralelamente, transforman también los materiales empleados para su trabajo. Esta segunda revolución va adquiriendo un significado humano y social que por una parte tiende a establecer de forma mucho más dinámica las fronteras entre la escultura y la pintura, y, por la otra, da



Pintura sobre cuero de Julián Martín de Vidales



Pintura sobre cuero de Julián Martín de Vidales

valor artístico, dimensión estética y una especial forma de estimación social a materiales que no eran exclusivamente objeto de la actividad artística, sino de la tarea artesana claramente diferenciada del arte propiamente dicho.

Faltaba por definir una nueva dimensión en este empleo de materiales no tradicionalmente pictóricos, que de una manera clara se evidenciaba como la eventualidad de establecer en nuevos linderos las posibilidades del color y de la forma. Esta tarea es la que parece que por ahora ha enfrentado con éxito el pintor español Julián Martín de Vidales, que desde 1958 viene estando presente en concursos, exposiciones y certámenes nacionales e internacionales.

Martín de Vidales emplea para su pintura el cuero que labra y repuja, dando nueva dimensión y sentido a una tarea artesana que ya existía en la España islámica y que el pueblo ha venido conservando con gran fidelidad, aun cuando el valor del objeto repujado haya sido desplazado como consecuencia de los procesos de industrialización por los objetos manufacturados; y en esa vuelta hacia una tradición casi perdida, el pintor desarrolla una amplia teoría de expresiones estéticas que utilizan no sólo el asentamiento físico del cuero repujado, sino el contraste directo de estas superficies con otras, sobre las que haciendo experimentos de color y acentuando otras formas de trabajo, consigue una expresión no solo enormemente original sino también de gran belleza.

Al emplear las técnicas del repujado, el artista actualiza y presta nuevo vuelo y dimensión nueva a una tradición, y esta presencia de un trabajo artesano, rico en años y casi en siglos, en el repertorio de nuestras modernas formas de expresión pictórica, significa, de una forma consciente, un salto en el tiempo; la pintura actual, que había derrotado las fronteras del espacio pictórico y había luchado bravamente contra los problemas que plantea la luz, obteniendo soluciones muchas veces positivas y siempre originales, alcanza con estas obras de Martín de Vidales una nueva e importante victoria, esta vez sobre el tiempo; su utilización del cuero y la difusión y sentido que presta a la técnica del repujado hace irrumpir en nuestro mundo imágenes y objetos de otras épocas que se incorporan con una impetuosa actualidad al fluir de esta era.

Quizá la gran dificultad de la tarea que tiene emprendida Martín de Vidales estribe en mantenerse fiel a su profundo repertorio de formas y sugerencias, en continuar una línea que en el armonioso recinto de la exposición, superadas las dificultades, se antoja al espectador plácida y sedante, pero que debe estar erizada de trabajos, dificultades e incluso desalientos, porque el artista, al hacer posible este salto que

nuestra mirada da sobre el tiempo, al detenerse en sus cuadros, conjura contra él el mayor de los peligros. El tiempo, saturniano e implacable, es el único dios que devora a sus hijos, pero es también el más feroz de los enemigos de todo aquel que intenta consciente o inconscientemente desafiarlo.

Por ello es interesante seguir los derroteros futuros del trabajo de este pintor español, pintor joven, próximo todavía a la treintena, que promete un buen quehacer en esta nada fácil trayectoria que se ha impuesto. Hasta el momento su presencia en las Bienales de París, Venecia, São Paulo y Tokio. En exposiciones colectivas en Alemania, Inglaterra, Noruega, Toronto, Pretoria, California y México. Sus muestras individuales, en los Estados Unidos, en Bélgica y en diversas galerías españolas, han sido otras tantas victorias puntualizadas por las inevitables vacilaciones en todo artista, y el nombre de Julián Martín de Vidales merece ser objetivo de atención para todos los que se preocupan por el horizonte actual de la pintura española.—RAÚL CHÁVARRI.

MROZEK Y *TANGO*

En el último número de estos CUADERNOS, nos ocupamos de Slawomir Mrozek, de su situación en el joven teatro polaco de hoy, y vimos con algún detalle los problemas contenidos en *Strip-tease,* pieza en un acto, estrenada en Madrid por el grupo experimental Los Goliardos, junto con *En alta mar,* del mismo autor, también en un acto y de menor interés. Terminábamos nuestro artículo prometiendo una nueva entrega para examinar el drama que, hasta el momento, ha dado a Mrozek un fuerte prestigio en Europa: *Tango.*

Tango se divide en tres actos y data de 1965. En Polonia se estrenó bajo la dirección de Erwin Axer; en Inglaterra, por la Royal Shakespeare Company de Londres; en Francia, en el Théâtre Lutèce de París, bajo la dirección de Laurent Terzieff; en Italia, por el teatro Stabile de Génova, bajo la dirección de Luigi Squarzina; se ha estrenado, asimismo, en varias ciudades alemanas, y, más recientemente, en Nueva York. Advertirá el lector, pues, que se trata de una obra que ha circulado ampliamente y ha sido representada ante públicos muy heterogéneos.

Esslin —uno de los mejores especialistas en el actual teatro de vanguardia— ha dicho de *Tango* que es «una comedia sobre la dialéctica

de las revoluciones», y que su significado y valor son universales (1). Para Kott, el protagonista de la obra es «un Hamlet del teatro de la crueldad y del absurdo, un Hamlet del teatro cómico moderno» (2). A tales intentos de definir la obra, quizá haya que anteponer que, sustancialmente, *Tango* es una reflexión dramática sobre la antinomia orden-anarquía, y una inquietante pregunta acerca del ejercicio del poder. Pero no adelantemos resultantes finales. Veamos qué ocurre en el drama.

La situación que encontramos al empezar la acción de *Tango* es totalmente distinta a la que hemos visto en *Strip-tease*. Lejos de hallarse inmersos en una circunstancia opresora, los personajes se encuentran —aparentemente— en un mundo libre y feliz. ¿Qué personajes son éstos? Una familia. Una familia cuya compleja red de relaciones entre sus diferentes miembros nos hará ver en ella un microcosmos de la sociedad. En dicha familia encontramos a tres generaciones: la de los abuelos (Eugenio y Eugenia, que son hermanos), la de los padres (el matrimonio Eleonora y Centerbe) y la más joven generación (Arturo y Ana, que son primos y amantes). Cada generación asume un papel que, en relación con la precedente, significa una enérgica ruptura.

Los padres de Arturo, Eleonora y Centerbe, pertenecen a una generación que ha luchado por la libertad y ha triunfado en esa lucha. En más de una ocasión, Centerbe lo recuerda con orgullo. Ahora bien, ¿qué es, para Eleonora y Centerbe, la libertad? Conforme avanza la acción, comprendemos que, tal como ellos la practican, consiste en una total inmersión en la anarquía, en el desorden. Para Centerbe, la libertad significa estar todo el día en pijama y hacer teatro experimental para su familia. En una escena del primer acto, le vemos representar un espectáculo, «Adán y Eva en el paraíso terrestre», a pesar de las protestas iniciales de Eugenio.

> EUGENIO.—¡Pero ese espectáculo ya lo hemos dado hace mucho tiempo!
>
> CENTERBE.—¿Cuándo?
>
> EUGENIO.—Al principio del mundo.

Al margen de su ingenua obstinación en la representación de «Adán y Eva en el paraíso terrestre», Centerbe es tolerante para con la libertad de los demás. Lo es hasta extremos ridículos. Así, por ejemplo, respeta

---

(1) Crítica publicada en *Encounter*. Reproducción en *Sipario*. número 259, noviembre de 1967, p. 40. En el citado número se incluye la versión italiana de *Tango*, debida a ANTON MARIA RAFFO. Utilizo dicha versión, traduciendo personalmente las diferentes citas.

(2) *Ibid.*

que su mujer, usando de su libertad, mantenga relaciones amorosas con un tal Walter, un tipo rudo, brutal, guiado exclusivamente por sus instintos, y que vive en la casa con esta familia. Para Centerbe, «la libertad sexual es la primera condición de la libertad del hombre».

La forma caricaturesca que el autor utiliza para trazar la figura de Centerbe, alcanza, asimismo, a los personajes de la generación precedente: Eugenio y Eugenia. Antigua dama burguesa, en un tiempo obsesionada por las buenas costumbres, las buenas maneras, etc. Eugenia se ha amoldado hoy, perfectamente, a la nueva circunstancia, la anarquía. Con cierto desgarro, juega a las cartas con Eugenio y con Walter, y bebe fuertes cantidades de vodka. Por su parte, Eugenio, que fue oficial de caballería, parece haber aceptado, igualmente, el mundo de Eleonora y Centerbe, aunque esa aceptación, como luego hemos de ver, sólo es aparente.

Desde sus primeras intervenciones, Arturo manifiesta su disconformidad con el medio en que vive. Tomamos unas cuantas frases al azar: «¡No puedo vivir en un mundo semejante!», «¡En esta casa impera el desorden, la anarquía!», «¡Aquí dentro no se puede respirar, ni moverse, ni vivir...!» Centerbe no comprende la «rebelión» de su hijo. «Tu rebelión es ridícula», le dice. Pero Arturo está decidido a imponer un orden. «Quiero tomar el control de la situación», afirma.

Arturo piensa que «desde un punto de vista general, es indispensable instituir un sistema de valores para el correcto funcionamiento tanto del individuo como de la sociedad en su conjunto», y, en su opinión, este «sistema de valores» no existe en el mundo que han creado Eleonora y Centerbe. Ahora bien, ¿qué valores esgrime el personaje? No es fácil contestar a esta pregunta. Quizá porque, en el fondo de sí mismo, Arturo no tiene establecidos un criterio de certeza, un pensamiento sólido, sobre el cual apoyar su rebelión. Arturo no se rebela en nombre de unos valores, sino más bien en nombre de su necesidad dentro de un *sistema* y un *orden*. ¿Es, pues, un «formalista»? Tal es uno de los reproches que le hace Centerbe. En el acto segundo, Arturo quiere que Centerbe recobre su honor a la manera, digamos, de los personajes calderonianos. En aquel instante, Eleonora y Walter se hallan en una habitación próxima. Centerbe lo sabe. Arturo quisiera que su padre irrumpiese en la estancia y tomara una venganza sangrienta. Centerbe se niega. Dice a Arturo que es un «formalista». Llega a increparle: «Tú quieres la tragedia.» Y éste parece, en realidad, el impulso que mueve a Arturo. El mismo confesará: «La tragedia es una forma grandiosa, irresistible...» A su vez, el padre quiere hacerle comprender que la tragedia pertenece a otra época. Por supuesto, no lo consigue.

En su enégico deseo de «controlar la situación», de imponer un «orden», Arturo llega a una alianza con Eugenio y con Walter. El primero se siente rejuvenecer ante este «retorno del orden», un orden que, por supuesto, implantan a los demás personajes por la fuerza. En el tercer acto, todo ha cambiado en la casa. Incluso en el escenario se advierte el cambio: la pulcritud ha sustituido al desorden anterior de los objetos. En este nuevo orden, Arturo quiere contraer matrimonio con Ana, siguiendo el ritual *ancien style,* donde no falten presentación, bendición, foto, etiqueta, etc. Todo ello les parece absurdo a Eleonora y Centerbe, pero no así a Eugenio, en cuya mentalidad lo que allí acaba de ocurrir es, desde luego, una *contrarrevolución.* Mas, ¿es así, en efecto? ¿Lo ve Arturo de ese modo? Llegados a este punto, el personaje se nos revela en toda su significación. Para Arturo, la nueva situación —que no es, por supuesto, un «retorno»— no puede justificarse sin *una idea* que le dé razón de ser. El poder por el poder mismo no se justifica. ¿Una idea? Eugenio y Walter le brindarán algunas. Para Eugenio, por ejemplo, podría ser *la forma.* Arturo la rechaza, porque quiere «una idea viva». Para Walter, por ejemplo, podría ser «el progreso, en general». Arturo rechaza también esa propuesta: la explicación que da Walter acerca del progreso le parece demasiado vaga y confusa. Finalmente, va a ser la abuela quien le facilite la idea definitiva. La abuela muere, y Arturo encuentra en la muerte la idea suprema, el fin absoluto. El pasado debe morir.

A partir de aquí, el ritmo de la acción se hace vertiginoso. Arturo, a pesar de las protestas de Centerbe, está dispuesto a seguir su rebelión hasta el final. Si el pasado debe morir, Eugenio debe morir. Walter podría matarle. La interrupción de Ana, con una imprevista confesión, derrumba por completo al protagonista. Dice Ana que le ha engañado con Walter, y, del mismo modo que Eleonora, considera que ello no tiene la menor importancia. La reacción de Arturo, volviéndose contra Walter, y la reacción de éste, dando muerte a Arturo, nos llevan al final del proceso: Walter, el personaje brutal, rudo, sin escrúpulos, se hace dueño absoluto de la situación. Tras ponerse la chaqueta de Arturo, enlaza al viejo Eugenio por la cintura, y ambos —símbolos, respectivamente, del pasado y de la fuerza— bailan un tango, mientras el telón cae lentamente.

Para Albert Palle, este baile final significa «el de la vida y la historia desprovistas de sentido» (3). Para Esslin, «el tango es el símbolo de la *absurdidad* de la revolución acabada», y es ésta «una imagen llena de gran potencia dramática y de amarga ironía» (4). Admitiendo la

---

(3) ALBERT PALLE: «*Tango,* de Slawomir Mrozek», en *L'Avant-Scène* número 385, agosto de 1967, p. 46.

(4) ESSLIN, art. cit.

potencialidad dramática y la amarga ironía de la escena, podríamos preguntar a Esslin y a Albert Palle hasta qué punto ese tango con que se cierra la obra es susceptible de valorarse como el «sin sentido» o «el absurdo» de la vida, de la historia, de la revolución. Todas las corrientes dramáticas precipitan, más tarde o más temprano, unos ciertos clisés, que se aplican indistintamente a cualesquiera obras que surgen dentro de esa corriente. El teatro de vanguardia, que, naturalmente, tiene en circulación un buen número de clisés, suministra, ante un drama como *Tango,* todos los que se quiera. Así, puede hablarse del *sin sentido,* del *absurdo,* que hay —o se cree que hay— en la escena final, y supongo que en la totalidad de la obra. Con lo cual se corre el riesgo de no captar el secreto íntimo, singular, vigoroso, que late en esta obra de Mrozek.

Hemos anticipado que *Tango* es, a nuestro juicio, una reflexión sobre la antinomia orden-anarquía y una interrogación sobre el ejercicio del poder. En última instancia, de nuevo, el problema de *Strip-tease:* ¿Qué es, en esencia, la libertad? ¿De qué manera es posible *realizar* la libertad, realizarse en ella? Problema que el autor sitúa en una perspectiva muy amplia, más allá de cualquiera de las diversas formas políticas o sociales, concretas, que coexisten en nuestro mundo contemporáneo. Por lo que a *Tango* se refiere, advirtamos que el autor, ante todo, nos presenta una serie de respuestas al problema de la libertad, que son —sin excepción— equivocadas. La libertad no está en el universo formalista de Eugenio, espectro de un pasado siempre acechante, capaz de revivir en el nada escrupuloso Walter. No está tampoco en Centerbe, porque, si el orden formalista es negación de la libertad (Eugenio, Walter), el desorden y la anarquía pueden serlo en una medida análoga. La libertad es así destruida, convertida en un mero espejismo, en una *ilusión de libertad.* Esto es lo que Arturo, al principio de la obra, encuentra en el universo de Centerbe y Eleonora. De ahí el sentido de su rebelión. Una rebelión que surgiría igual si Arturo se encontrara en un medio donde, en vez de la anarquía, imperase un orden formalista. También entonces diría: «¡No puedo vivir en un mundo semejante!», y todo lo demás.

Por consiguiente, ¿acaso este personaje tiene una respuesta adecuada al problema de la libertad? Es evidente que no, incluso que se define, básicamente, por no tenerla y por buscarla. Una búsqueda que le llevará hasta la muerte. Una búsqueda que, como una tarea propuesta a los espectadores, queda en pie en el escenario, con el adecuado patetismo que el tema requiere.—RICARDO DOMENECH.

Sección Bibliográfica

LA LITERATURA HISPANO-ITALIANA DEL SETECIENTOS

Hay libros que nacen de una conferencia, de un artículo largo hábilmente «estirado», del hallazgo fortuito de un documento; o bien, de una idea original, de una ocurrencia interesante, por no decir de algo leído en una revista extranjera y adaptado con listeza al español... Son muy frecuentes, en nuestro país, estos volúmenes. En el polo opuesto de ellos están los libros como el que ahora nos ocupa (1), elaborados a lo largo de muchos años de paciente trabajo, hechos con enorme erudición y también con amor a un tema que no excluye el deseo de objetividad histórica. Libros, en fin, unidos íntimamente a una amplia etapa de la vida de un investigador.

Muchos años ha dedicado el P. Batllori a estudiar la labor cultural de los jesuitas expulsados de España en el siglo XVIII, que marchan a Italia y desarrollan allí una actividad cultural de primer orden. Para Batllori, la bibliografía sobre este tema se convierte con naturalidad en recuerdos biográficos. Sin ninguna jactancia, con la máxima objetividad, nos habla de los años (desde 1935) dedicados a recorrer pacientemente los archivos españoles, italianos, hispanoamericanos... y nos dice cómo un texto o unas cartas permanecieron perdidos hasta que él mismo tuvo la fortuna de hallarlos. Una amplia selección de sus trabajos sobre este tema, publicados a lo largo de treinta años de fecunda labor investigadora, constituyen el volumen que ahora publica Gredos en su Biblioteca Románica Hispánica.

Los trabajos, como es natural, son de índole muy diversa. El mismo autor nos advierte que así debe ser, necesariamente, no sólo por su diverso destino sino también por la inevitable evolución en las ideas y los criterios historiográficos del investigador, paralela a la transformación experimentada por la ciencia histórica (por el mundo) en estos años agitados.

Para el lector de tipo medio nos parece especialmente recomendable el primer trabajo de este volumen: *La literatura hispano-italiana del*

---

(1) MIGUEL BATLLORI, S. I.: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos. Españoles-hispanoamericanos-filipinos. 1767-1814*. Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1967.

Setecientos, antes incluido en la *Historia general de las Literaturas hispánicas,* dirigida por Díaz-Plaja. Este destino hacía indispensable el carácter de síntesis que el lector no especializado agradecerá. Después de tantos hallazgos e investigaciones parciales, nadie como el P. Batllori podía ofrecernos una visión de conjunto, a la vez informativa y crítica, sobre este hecho cultural y sus principales figuras.

En la segunda parte, Batllori se fija especialmente en algunas grandes figuras: Arteaga, Hervás, etc. Se centra luego en el grupo catalano-aragonés y en los rasgos diferenciales de los jesuitas hispanoamericanos, comprendidos también en la orden de expulsión. Alternan ahora los juicios de valor y visiones panorámicas con los trabajos de rigurosa erudición, que apreciará cabalmente el erudito especializado en este período.

Sin pretender —sería absurdo— resumir el contenido de este amplio y riquísimo volumen, nos parece obligado ofrecer al lector algunas de sus conclusiones fundamentales, que le permitirán hacerse una mínima idea de su interés.

Los jesuitas expulsos escribieron en italiano, latín y español. Sus obras se divulgaron casi a la vez en España, traducidas por ellos mismos o por sus amigos. Ampliamente condicionados por el clima espiritual italiano del XVIII, forman un grupo aparte dentro de la literatura española. Como reacción contra el incipiente nacionalismo italiano (forzosamente antiespañol), tienen varios de ellos un nacionalismo exacerbado; por eso supervaloran la historia y cultura medievales de Cataluña y Valencia, rasgo claramente prerromántico. A la vez, poseen una mentalidad abierta a todas las corrientes culturales de Europa.

Batllori resume con acierto: «Si, viviendo en el extranjero, se sienten más españoles, se sienten también más europeos, y cuando divulgan sus obras en castellano cumplen una específica misión europeizante, en su más alto y trascendental sentido» (p. 16).

La «literatura» que escriben estos hombres hay que entenderla en su amplio sentido dieciochesco, como equivalente a «cultura». Las mejores obras de creación, dentro de eso, hay que buscarlas en el grupo valenciano: Montengón, Olcina, P. Serrano, Pinazo, Lassala... La importancia de esta literatura de creación, en todo caso, no es absoluta. En cambio, la cultura literaria de España entera, sin Hervás, Juan Andrés, Arteaga y Masdéu, «quedaría notablemente mutilada» (p. 54).

En resumen, la expulsión de los jesuitas representa, culturalmente, «un movimiento de circunvalación de ideas: llevan a Italia gérmenes auténticamente hispánicos; los desenvuelven allí en un ambiente más dieciochesco, más universal; los injertan en la cultura italiana y a la vez devuelven sus frutos a la patria lejana» (p. 495). Se cierra así el

movimiento de vaivén y la cultura española resulta enriquecida por el trabajo de unos hijos cuyos contratiempos personales —da la impresión— sirvieron sólo para aguzar más la capacidad creadora.

Por las páginas del libro de Batllori desfilan, caracterizada con precisión y arte, una gran cantidad de figuras admirables, interesantes o simplemente curiosas. El lector medio guardará vivo el recuerdo de Juan Andrés, el erudito sosegado y elegante, autor de una obra importante por la enciclopédica erudición, pero más aún por la fina valoración crítica. Particularmente curioso nos resulta, pensando en algunas polémicas de la historiografía y crítica actuales, su apasionamiento por los que llama «mis árabes» y su creencia en el origen árabe de la poesía provenzal, lo que dio lugar a una escuela de valencianos y catalanes que consideraban a la poesía provenzal como propia.

Recordaremos también la figura del mundano abate Arteaga, el insigne esteticista, que constituye uno de los sujetos de investigación predilectos de Batllori. Por debajo de su base neoclásica, estrictamente aristotélica, subraya en él nuestro crítico la viveza del estilo y la presencia de algunos rasgos típicamente prerrománticos: teoría de lo feo como posible objeto del arte, mitigación de las diferencias entre arte idealista y naturalista, valoración del sentimiento, reivindicación de las pinturas flamenca y española, etc.

Otras figuras de especial interés son el apasionadísimo Llampillas o el hipercrítico y regalista Masdéu. Desde el punto de vista de la literatura española, nos atrae especialmente la borrosa figura de Montengón, cultivador de la novela en un siglo tan poco novelesco. (Recordemos los magistrales estudios de Montesinos.) Dejando aparte los tópicos que todos conocemos, Batllori subraya su interés por lo exótico, pintoresco, y el sentimentalismo, reflejo de su personal experiencia amorosa y paterna. Su *Eusebio* fue condenado por la Inquisición española (no por el Indice de la Iglesia universal) «por contener proposiciones anticristianas, obscenas, contrarias a las buenas costumbres, y otras que fomentan el paganismo, pelagianismo y especialmente la secta de los quákeros». (¡Nada menos!)

También nos resultan especialmente curiosas las indicaciones de Batllori sobre los autores de tragedias neoclásicas: Colomes, Lassala y Bernardo García.

Señala el crítico cómo la floración literaria de los expulsos tiene sus raíces en el estado cultural de las diversas provincias españolas antes de la expulsión: «Los catalano-aragoneses, por ejemplo, iban a la cabeza del movimiento que, renovando los estudios humanísticos, tendía a superar el último barroco, mientras que se interesaban también por las ciencias naturales y por las disciplinas históricas» (p. 532). «Estudiando

seriamente el pasado histórico de España, los catalanes y valencianos se encontraron con la cultura de su propia tierra; el espíritu crítico y erudito del siglo XVIII es, así, uno de los preludios más claros del Romanticismo y la Renaixença» (p. 552).

Los valencianos se caracterizan por ser los únicos literatos de creación y por su facilidad de adaptación al nuevo ambiente, afición a la alta comedia, humor bonachón y satírico, afición al pasado político-cultural de Valencia, tendencia empírica de la filosofía e interés por las ciencias experimentales.

Los jesuitas americanos expulsados a Italia rendían culto todavía a las últimas formas del lirismo barroco y limitaban su interés a lo americano, a su país: representan una fase regionalista prenacional. Todo esto se une a un sentimiento prerromántico de nostalgia y reacción contra las obras que atacaban a la colonización española. Los jesuitas americanos defienden: 1) La colonización española. 2) La labor evangélica de la Compañía de Jesús. 3) La naturaleza de América, los naturalistas y poetas. 4) Las cualidades humanas de los indígenas.

De entre los miles de versos que escribieron en Italia (señala Batllori) son verdaderamente poéticos casi sólo los inspirados en el recuerdo del mundo americano. A la vez, reduce a sus justos límites la leyenda de la eficaz actuación de los ex jesuitas en la emancipación de Hispanoamérica.

Batllori ha hecho la crónica puntual, objetiva, precisa, de un interesante fenómeno de nuestra historia cultural. Con todo el respeto y la admiración, podríamos señalar un único lunar: la presencia en el volumen de una serie de trabajos que sólo pueden interesar al investigador especializado y que podrían haber sido sustituidos por otros, dentro de la bibliografía del propio autor, de un mayor interés para el público culto.

Sobre este tema, la obra de Batllori pasa a ser, evidentemente, la fundamental. La solidez de su base erudita es indudable. Quisiéramos señalar también con elogio el estilo, de aparente sencillez pero no carente de primores en la alusión o la rectificación; y, sobre todo, el tono general, que denota un espíritu tan ampliamente abierto a todos los problemas culturales, a todos los problemas humanos. Un tono general, un espíritu que bien podemos calificar (en el mejor sentido de la palabra) de «dieciochesco». No en vano ha escrito Batllori que «en el Setecientos la erudición era algo más cálido y vital—y aun nacional— que el academicismo helado y sin vida, aunque se presentase aquélla como prosa sabia y éste como poesía rimada» (p. 509).—ANDRÉS AMORÓS.

MEDIO SIGLO DE POESIA FRANCESA *

Era imprescindible un libro que reuniera escrupulosamente a los poetas franceses que a partir del surrealismo fueron apareciendo. Este lamentable vacío en la bibliografía de habla castellana lo viene a cubrir ahora el tomo de *Poesía francesa contemporánea* (1915-1965) que editorial Taurus ha lanzado al mercado. Afortunadamente esta antología bilingüe fue confiada a un reconocido especialista en la materia, Manuel Alvarez Ortega, que es el autor de esta monumental obra de recopilación y traducción; no se trata de un simple traductor, sino de un poeta, de un gran poeta, de una de las voces más personales de su generación. Educado en el surrealismo, Alvarez Ortega ha estudiado desde su juventud y con inusitada pasión la poesía francesa, complementando su labor con numerosos viajes a las fuentes y contactos personales con casi todos los poetas vivos incluidos en la antología. Encabezada por un breve prólogo explicatorio, la obra incluye setenta poetas, cada uno representado por una reseña biográfica, breve nota crítica, poética y poemas en su versión original y castellana, además de una abundante bibliografía final. Hemos creído conveniente analizar el libro por etapas dada su gran extensión y diversidad.

Los nuevos maestros

No se habían disipado aún los últimos estruendos del simbolismo, la postrer batalla literaria del siglo XIX, nacida al amparo de lo que se llamó el espíritu decadente, cuando Guillaume Apollinaire crea una palabra para la cual estaba reservado un destino excepcional. Casi jugando, el poeta que creía que la tarea de la poesía consistía en guiar al espíritu desde lo real hasta lo superreal, inventa la palabra *surréalisme*. Hacía falta algo nuevo, y dos años antes de morir Apollinaire, el dadaísmo irrumpía en Zürich signado por un furor anarquista. Unos años más tarde, bajo la inspiración directriz de André Breton, nace el surrealismo, el movimiento renovador del arte cuya influencia sería trascendental en la poesía universal, y de singular significancia en la de habla castellana escrita en ambas márgenes del océano. A pesar de que comenzó siendo una negación destructiva, el surrealismo terminó aceptando convertirse en literatura, aunque siempre una literatura en permanente estado de rebelión.

Manuel Alvarez Ortega inicia con el surrealismo su historia an-

* *Poesía francesa contemporánea* (antología), de MANUEL ALVAREZ ORTEGA. Colección Sillar núm. 4. Taunus Ediciones. 1967.

tológica de la poesía francesa, abre el libro Georges Ribemont-Dessaignes, un poeta alistado en las primeras lides dadaístas junto a Tzara y Breton que evolucionó de una primera época amargamente agresiva y caótica hacia una poesía más humana y esperanzada. Maurice Blanchard le sigue; íntimamente ligado al surrealismo no participó sin embargo en él como militante, manteniéndose en una modesta oscuridad hasta su muerte acaecida en 1959. Es sin lugar a dudas uno de los más interesantes cultistas del poema en prosa, varios de los cuales incluye el antólogo. *Las grandes nubes lanzan sus amarras para siempre en nuestras verdes manos.* Le sigue por riguroso orden cronológico Ivan Goll; aunque éste, por su militancia, está muy cerca del surrealismo, el antólogo cree clasificarlo mejor dentro de una línea expresionista mucho más cercana a Saint-john Perse que a cualquiera de sus compañeros surrealistas, con quienes convivió desde el primer momento. Unos cuantos poemas breves aquí incluidos nos bastan para adivinar a una extraña personalidad muy atenta a las corrientes renovadoras de la poesía, pero a la vez poseído por un espíritu concreto.

Paul Eluard es el gran alquimista verbal, el poeta de los aletargados sueños y de sus vaivenes entre el amor y la soledad, el más lírico de los surrealistas. «Salvador Dalí» y «A Pablo Picasso», dos poemas dedicados a los dos grandes pintores españoles del siglo abren la selección dedicada a este clásico de la poesía francesa contemporánea. «Libertad», el célebre poema de la liberación, y otros de tonos diversos completan al lector una idea sobre la poesía de Eluard, universalizada como eminentemente amorosa en detrimento de estas otras facetas no tan populares. Eluard, junto con Bretón, Tzara, Aragón, y René Chard, es base fundamental en el complicado edificio de la lírica francesa.

André Breton, el gran mago del surrealismo, el Supremo Sacerdote de un movimiento que desbordó la estética tradicional, está ampliamente representado. Los poemas incluidos son suficientes para que el lector llegue a comprender esa «gran aventura metafísica en busca de la razón de vivir», como llamó Julien Gracq a su obra. El automatismo tuvo en Bretón uno de sus más entusiastas seguidores. «Los poemas constituyen verdaderos torrentes donde la imaginación corre desbordante y lo maravilloso que surge del hombre se despliega sin aceptar que se le interrogue», apunta Aldo Pellegrini. El gran ortodoxo complementó el automatismo, a las aproximaciones insólitas y la protesta, en un descomunal afán de llegar a lo absoluto. Bretón es el artífice del movimiento, nacido al amparo del gran Lautréamont y de su célebre verso: *Bella como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección.*» Sus ma-

nifiestos y numerosos libros teóricos tienden a la liberación del hombre, tanto en el plano individual como en el social, actitud que más tarde chocará con otros surrealistas creyentes en la absoluta inutilidad de toda acción social.

Tristan Tzara, el mítico personaje de la entreguerra, sigue a Bretón en la selección de Alvarez Ortega. Es el gran revitalizador del lenguaje poético, el temido destructor que en su distorsión de la sintaxis logró crear una nueva poesía altamente imaginativa y dueña de un desconocido humor en la historia de la lírica. Los poemas incluidos por Alvarez Ortega nos muestran una clara evolución de su obra desde su época automática de estilo delirante donde chocan en absoluta libertad toda clase de imágenes para lograr un clima contradictorio y desconcertante, hacia una poesía de tema organizado preocupada por el destino del hombre, sobriamente social a veces, e incluso política, pasando por una actitud fundamentalmente vital en su período surrealista. «La poesía es acción —nos explica Tzara—. Nunca se deja encadenar por sistemas cerrados. Si la poesía no debe servir al hombre, si no debe ayudarle a liberarse de las violencias interiores, de orden moral, y exteriores, de orden social, entonces no es más que un objeto de diversión, simple entretenimiento.»

Antonin Artaud, de quien nos ocuparemos más adelante al hablar de los poetas malditos, sigue a Tzara. «Nuestras aspiraciones de escritor son el presentimiento de una belleza sepultada en las cosas», dice Joë Bousquet, uno de los poetas que mayor influencia ha ejercido en las generaciones jóvenes de Francia. Ligado al surrealismo desde la primera hora, su vida fue una constante lucha en defensa de la libertad y de la dignidad humana. «La nieve de otro tiempo» es un ejemplo incluido de sus maravillosas revelaciones.

A este apartado que llamamos *Los nuevos maestros* se agregan dos poetas de singular importancia en su generación: Philippe Soupault y Louis Aragon. El primero clasificado como poeta de «la exaltación lírica» dentro del surrealismo fue definido muchas veces como un espíritu en busca de lo insólito. «Mi aspiración es ser el explorador de lo insólito, para mí es lo único verdadero», dice y en su *insólita* «Oda a Bogotá» escribe *el amor y la amistad y la poesía / son la resurrección y la vida y la libertad.* Mientras Soupault se embarcaba en esta aventura hacia lo insólito, Aragon, después de su primera experiencia surrealista tendía hacia una poesía «espejo borroso de nuestra sociedad», narrativa y popular, violenta a veces pero siempre signada por la lírica y la brillantez. Su obra, que sufrió un cambio radical después de la segunda guerra mundial, le coloca en primer lugar dentro de los poetas de su tiempo. Alvarez Ortega selecciona numerosos poe-

mas de su segunda época, donde descubrimos a un excelente poeta clásico, diestro en una técnica completamente ajena al surrealismo.

René Chard, el poeta de lo maravilloso («el poeta, mago de la inseguridad, no tiene más que satisfacciones adoptivas. Ceniza siempre inacabada»), ha establecido para muchos críticos una verdadera retórica del misterio. Su obra es hoy punto de partida de las nuevas generaciones.

Henri Michaux, el extravagante viajero creador de universos imaginarios; Benjamín Peret, ortodoxo del surrealismo como Breton, quien dijo de él: «es el poeta que expresa el lado burlesco de la vida moderna del modo más directo»; Robert Desnos, el cautivante creador de la poesía mediúmnica y más tarde brillante poeta amoroso, que Jacques Prêvert, popularizado por su lenguaje simple y cotidiano, que une en sí lo humorístico, lo fantástico y lo absurdo, dejando también sitio para la censura violenta y hasta profética, completan esta etapa de la antología, que por su extensión merecería un comentario mucho más amplio y detallado.

Al margen del surrealismo

Si bien el surrealismo atrajo a sus filas a los poetas más destacados del momento, no cabe duda que hay una extensa relación de nombres contemporáneos al movimiento inspirado por Breton, que, sin embargo, permanecieron al margen de él y que Alvarez Ortega recoge en su obra. Robert Ganzo, Jacques Audiberti, Francis Ponge, son algunos de los clasificables dentro de este apartado. De este último incluye el autor varios poemas en prosa que se caracterizan por su frialdad y deshumanización de la realidad. Louis Emié, un poeta clásico; Gabriel Audisio, luminoso y sencillo; Edmond Vandercammen, Philippe Dumaine, Michel Leiris, engrosan con sus enfoques personales el panorama evidentemente rico y diverso que esta obra nos presenta. Pierre Morhange, Claude Sernet, Pierre Béarn y Raymond Queneau, este último popularizado por sus canciones, y del cual merece especial mención el extraordinario poema «Encina y Perro», del que el traductor nos selecciona largos fragmentos. Jean Follain y Jean Tardieu, Pierre Seghers, el famoso editor de los poetas que con una poesía sencilla y auténtica logró un nuevo humanismo, que más tarde seguirían los poetas de la guerra y las jóvenes generaciones. Paul Gilson y Maurice Fombeure, dos poetas melancólicos y levemente humorísticos; Yannette Delètang-Tardif, André Frénaud, el gran Guillevic, Louis Guillaume, Gaston Massar y Marcel Béaulu, este último autor

de un celebrado libro de poemas en prosa titulado *Mémoires de l'ombre,* nos dan una idea de los posibles caminos de esta poesía hecha a la sombra del surrealismo, muchas veces tocada levemente por éste y otras diametralmente opuesta a sus técnicas e ideales.

Los hermanos del idioma

Aunque nacidos lejos de la geografía gala no son pocos los casos de los hombres de letras que adoptan el francés como lengua de creación. Tal es el caso de varios poetas incluidos en esta obra, y de los que nos ocuparemos brevemente. Lanza del Vasto, el legendario personaje que recorre el mundo con su aire de peregrino medieval o sacerdote oriental es el decano de estos poetas hermanados en el idioma, poeta espiritual, confluencia de la mística occidental judeo-cristiana y de las orientales. «La embriaguez de la poesía proviene de que se bebe la sangre de las cosas.» Leopold Sédar Senghor y Aimé Césaire, ambos africanos, el primero senegalés y el segundo de la Martinica, completan este apartado. Senghor, considerado como el más importante poeta de color de nuestros días, basa su obra en un admirable engarce entre su ancestral cultura *malinke y bereber* y la civilización occidental. «Mujer negra», el célebre poema de Senghor, encabeza la selección de Alvarez Ortega, donde no falta su poesía de denuncia ni la eminentemente lírica entroncada con un folklore exótico y original. Césaire se muestra más ortodoxo y combativo, en la línea social, que su amigo Senghor, incorporando a su lenguaje el vocabulario surrealista que enriquece aún más su ya deslumbrante poesía que a juicio de uno de los críticos más serios de Francia, Gaëtan Picon «es un laboratorio de donde puede salir enriquecida y transformada la poesía del futuro».

Los malditos

El nuevo siglo no rompió la tradición francesa, en lo que a poetas malditos se refiere. El nombre de Artaud nos trae inmediatamente a colación ese torturado mundo entre infernal y divino al que llegan aquellos que pretenden alcanzar un estado de autenticidad total. Alvarez Ortega selecciona media docena de poemas del discutido Antonin Artaud, entre ellos algunos clave para comprender su obra, como «post-scriptum» y «C'est moi», como así también el largo «Aquel tiempo, cuando el hombre», poema torrencial que escapa a todo sistema habitual

de crítica, ya que reúne en sí la protesta, el dolor, la injuria, el lirismo y el humor. Junto a estos poemas, el antólogo transcribe distintos trozos de los manifiestos de Artaud, que nos ayudan a interpretar a este espíritu extrañamente mágico, quizá el único que logró hacer realidad aquel gran deseo de Breton de descender a las profundidades del yo. «En donde los demás proponen obras, yo no pretendo más que mostrar mi espíritu.» Ese obsesionante deseo de conocer el yo profundo y esencial, tan ligado a la obra de René Daumal, el otro gran maldito de la poesía francesa contemporánea. El camino es tristemente alucinado, una búsqueda demoníaca que sólo desemboca en el aniquilamiento, el suicidio o la locura. «Hay algo que destruye mi pensamiento», dice Artaud, como también hay algo que destrozará su cuerpo en pedazos y lo disfrazará bajo diez mil notables aspectos, un nuevo cuerpo donde no podremos olvidarle nunca más. *(Un corps neuf / Où vous ne pourrez / Plus jamais / M'oublier.)*

Daumal, el fundador, junto con Gilbert-lecomte, del grupo parasurrealista *Le Grand Jeu,* está ampliamente representado. Es el mismo Daumal, que tuberculoso muere en París, a los treinta y siete años, después de haber escrito en *La Guerre Sainte* su aventura junto a Gurdjieff, el misterioso George Ivanovich Gurdjieff, que en los albores del siglo apasionó a tantos intelectuales europeos y americanos con sus exóticos ejercicios espirituales, que él afirmaba haber heredado de antiquísimas civilizaciones asiáticas. Alvarez Ortega traduce diez poemas de *Poesié Noire, poesié blanche,* el libro donde se reúne toda su obra, casi siempre de corte fantástico, realizada con una materia prima que Daumal consideraba fundamental para la emoción poética, *el caos cenestésico.* Sentimos que debido a la falta de espacio no se haya podido incluir alguno de los largos poemas de *Le Contre-Ciel,* que conocemos por versiones hispanoamericanas.

Cinco poetas religiosos

Loys Masson se destaca entre los poetas religiosos con una obra cercana al simbolismo cristiano y oriental, su «Poema al hermoso mes de mayo» y «El arponero», incluidos en esta obra, son suficientes para colocarle en primer lugar dentro de la poesía religiosa junto a René Menard, La Tour du Pin, Pierre Emmanuel o Jean Claude Renard. Menard, un poco mayor que Loys Masson, hace una poesía religiosa transparente con elementos sencillos y gran claridad. *No puedo vivir contra Dios / ni contra mi amor;* Patrice de La Tour du Pin, nacido en el surrealismo, más tarde bajo la sombra de Claudel, nos descubre

una auténtica personalidad poética, preocupado apasionadamente por el drama humano y su significado religioso. «Escoger lo que se eleve directamente hacia lo divino.» Su «Salmos», construido en versículos, es una de las piezas fundamentales de la poesía religiosa francesa de este siglo. Pierre Emmanuel no es un religioso puro, su poesía se «halla en el cruce de un cristianismo rebelde, veteado de panteísmo, y una filosofía apoyada en el resurgimiento de los viejos mitos», nos explica Alvarez Ortega, y, efectivamente, su obra no puede ser considerada como la de La Tour du Pin, por ejemplo. El mismo nos lo dice: «Mi vocación es presentar al hombre en la certeza y el vértigo de la fe: el hombre en su integridad y su miseria, en su enigmática y contradictoria verdad.» Por último, Jean Claude Renard, el más joven de los poetas religiosos. que se ha impuesto «como uno de los mejores poetas cristianos de este tiempo», caracterizándose por un tono novedoso dentro de la poesía religiosa, a la que le ha dado un impulso importantísimo.

Los poetas de la guerra

Numerosos son los poetas que despertaron en el estruendo de la segunda guerra mundial. Francia, rápidamente ocupada por los alemanes, ardía en fervor patriótico y en clandestina lucha por la libertad. Muchos hombres de la resistencia iban a ser los jóvenes poetas de la posguerra, con sus primeros libros publicados en plena contienda, los que buscarían nuevos caminos para la poesía francesa «como oposición —dice Alvarez Ortega en su prólogo—al círculo cerrado del surrealismo y las corrientes de él derivadas», «la poesía francesa sintió el salvador aviso de un nuevo humanismo, un movimiento que haría del hombre y lo humano el punto de partida para sentar nuevas bases que definieran la lírica de nuestro tiempo».

Lucien Becker encabeza quizá esta generación de poetas surgidos en guerra, considerado hoy como uno de los más importantes de esa tendencia. «Pienso que la poesía es una especie de alquimia», y la suya se caracteriza por su claridad, «transmutación de palabras», «alquimia verbal». Michel Manoll está también inmerso en esta línea de humanizadora de la poesía, provisto de gran imaginación metafórica y a la vez nostálgica de aquello definitivamente perdido. *Un hacha cae / En el tronco nevado donde antes cantaba la primavera.* Jean Cayrol, educado en el surrealismo, es otro de los poetas militantes de la resistencia, labor que le llevó a un campo de prisioneros en Austria, del que fue liberado con mayor suerte que Desnos, ya que salvó la vida. Su

poesía, basada en una religiosidad más experimental que doctrinal, es fundamentalmente vital. «Somos de un país que nada puede sin nosotros.» En una línea parecida podemos clasificar a Luc Estang, en lo que a búsqueda espiritual se refiere, aunque caracterizado por un toque mistérico y secreto, y un clasicismo formal. Junto con Michel Manoll, Jean Rousselot y Jean Bouhier, adhieren también a una poesía sencilla y humana, donde generalmente se narra el drama de una civilización atormentada por la guerra. Bouhier basa su poesía en los recuerdos de los años de lucha contra el nazismo, «tiempos irrigados de sangre». «Se necesitarían bosques para colgar a los culpables.» Alvarez Ortega incorpora a este grupo de poetas a Henri Thomas y a Jean Grosjean, este último representado por varios poemas largos de constante interrogación religiosa. Luc Decaunes, en un comienzo agresivo y revolucionario bajo la influencia de Paul Eluard y el surrealismo, se incorpora a esta línea humanizante de posguerra, que, como André Verdet, logra liberarse rápidamente de la influencia surrealista. Verdet, con su poema «Jour d'été», aporta una visión nueva dentro del importante movimiento humanizador que acaparó la poesía joven. Jean Rousselot, poeta de la pureza verbal, es una figura de singular importancia en lo que se llamó la *Escuela de Rochefort.* Para Rousselot la función del poeta es dar la latitud y la longitud del hombre en medio del universo incomprensible e infinito. Berimont, Rousselot, Bouhier, Manoll, Beaulú, Fombeure, Follain y René Guy Cadou constituyen, entre otros la Escuela de Rochefort, el primer movimiento que reacciona contra el surrealismo. Guy Cadou, malogrado en plena juventud, es considerado por muchos críticos como el poeta más importante del grupo. Apenas muerto, su obra, que sólo era conocida en vida por una reducida minoría, adquirió gran difusión entre los intelectuales franceses, hasta el punto de ser hoy uno de los poetas más célebres de las últimas promociones. George-Emmanuel Clancier, sencillo y elemental; Paul Chaulot, puro e ingenuo, y Claude Roy, intimista y delicado, completan esta selección de una época de la poesía francesa fundamentalmente humana, alejada de los deslumbramientos fantásticos y del caos idiomático, preocupada por desnudar la realidad y presentarla libre de todo artificio.

La joven poesía

Queremos señalar, bajo este apartado, a los poetas incluidos menores de cincuenta años. Alain Borne, considerado como uno de los poetas amorosos más importantes. y Alain Bosquet, épico y atormentado,

abren las puertas de la joven poesía. Borne, apasionadamente romántico, se mantiene dentro de una línea de sencillez común a sus inmediatos antecesores. Bosquet, por el contrario, adopta una desesperante elocuencia, puesta de manifiesto en el largo fragmento que Alvarez Ortega incorpora a su obra de *El segundo testamento*. Es el poeta de la constante interrogación y de las respuestas contradictorias. Jean L'Anselme prosigue la línea simplista tan arraigada en esta época de la poesía francesa, aunque complementándola con un aire satírico, caracterizándose su poesía por su tono narrativo y su brevedad. Claude Vigeé representa a la corriente religiosa, de largo y rico verso esperanzado; Vigeé logra deslumbrar con su exuberante y sugerente mundo interior. Yves Bonnefoy, uno de los poetas más interesantes de las últimas promociones, aporta una poesía oscuramente mágica y desconcertante. Es el poeta de lo efímero, el poeta de la muerte, por momentos herméticos dentro de su aparente sencillez; los poemas, en general muy breves, de Bonnefoy, rompen con una fuerza, quizá heredada de su primitivo surrealismo, cierta monotonía, que parece apreciarse en sus compañeros de generación. Robert Sabatier se diferencia también del movimiento sencillista generalizado a partir de la Escuela de Rochefort. El hermetismo que creíamos adivinar en Bonnefoy lo encontramos aquí mucho más agudizado. Los poemas, sembrados de simbolismos, no son, sin embargo, barrocos o recargados; la oscuridad reside más profundamente en el fondo espiritual más que en la estructura exterior. Por último, Manuel Alvarez Ortega cierra su antología con dos poetas jóvenes de indudable interés. Philippe Jacottet y Charles Le Quintrec; ambos se adhieren a una poesía transparente, la de Jacottet, más simplista aún que la de Quintrec, los dos a la búsqueda de una intangible pureza. Sería difícil para el antólogo continuar avanzando con las más recientes promociones en una obra que abarca ya medio siglo de poesía representado por setenta voces, nos lo dice en el prólogo, «Había que cerrar la puerta a una hora determinada»; sin embargo, nos da algunos nombres de los que considera poetas de claro futuro, André du Bucher, Jacques Dupin, Eduard Glissard, Pierre Oster, Jacques Charpier, Marc Alyn, Lilian Wouter y Jean-Claude Ibert, entre otros.

Conclusión

Si es meritoria la labor que Manuel Alvarez Ortega realizó durante largos años, recopilando y traduciendo a los poetas contemporáneos franceses, no lo es menos este centenar de páginas de apretada tipografía, donde el autor reúne minuciosamente una enorme bibliografía,

actualizada hasta nuestros días, sobre cada uno de los poetas incluidos, dividida en obra personal, estudios dedicados a cada poeta, y una referencia final de obras de carácter general y antologías. Este complemento colabora también para que *Poesía francesa contemporánea* se convierta en el punto de referencia imprescindible para todos aquellos hispanoparlantes que quieran estudiar la poesía francesa de nuestro siglo.—MARCOS RICARDO BARNATÁN.

MAX AUB: *Pruebas.* «Col. Los Complementarios.» Ed. Ciencia Nueva. Madrid, 1967, 203 pp.

Era conocido —dentro del desconocimiento general que sobre el particular existe— Max Aub como autor de novelas de relieve, muchas veces más de nombre que por un conocimiento real de su obra. Pero no lo era tanto en su faceta de ensayista, de la que, sin embargo, habían aparecido algunas muestras en revistas, prólogos y antologías. El libro que ahora publica la editorial Ciencia Nueva en su colección de ensayistas españoles tiene la virtud de ofrecernos ese aspecto del autor, y sólo por este motivo es ya interesante. Pero, además, lo es por la evidente calidad e interés de los trabajos que reúne. Aparecen una serie de artículos y ensayos —algunos de notable extensión, como el dedicado a Heine: sesenta páginas— que tocan temas muy relacionados entre sí. Salvo el primero, ya citado, dedicado a Heine, los restantes se ocupan de cuestiones literarias españolas: *Don Juan,* el *Quijote, Numancia,* el teatro español son los temas centrales. Junto a ellos, Pérez Galdós, a través de su novela *Doña Perfecta,* y Unamuno.

Es en lo referente a nuestra literatura y teatro clásicos donde Max Aub brilla en todo su esplendor de ensayista, para nuestro gusto. Su caminar por los textos no es el de un estudioso sistemático que los fuera analizando pausada y pormenorizadamente. Por el contrario, es la pluma de un creador la que va descubriendo, a veces en paradojas inigualables, aspectos sumamente interesantes y por lo común poco tocados, de estos temas, procurando perfilarlos, vivificarlos para un lector actual. Esta característica nos parece sumamente importante, pues lo normal es que tal tipo de temas literarios sean entrevistos con un afán erudito o culturalista, no como piezas vivas de nuestro pasado. El mérito de Max Aub consiste en haber sabido poner de relieve su actualidad, posiblemente merced a su movida prosa, sus rápidas alu-

siones, demostraciones y llamadas de atención, que se fijan siempre en los puntos más actuales y, simultáneamente, eternos de las obras comentadas.

Entre todos, es Cervantes el que más brillantemente analiza Max Aub. La agudeza de sus comentarios, su visión del mundo cervantino y la reivindicación de *Numancia* como obra clave del teatro español, son admirables. «El teatro de Cervantes —escribe— es campo casi inexplorado si se le compara con sus demás obras. Los cervantistas se contentan con el *Quijote,* los eruditos en dramaturgia se satisfacen en desenredar la madeja de Lope o procurar hallar salida al laberinto de Calderón» (p. 148) y, sin embargo, «es la mejor tragedia española» *(ibid.),* y su supervivencia «se debe, ante todo, a su excelencia como obra dramática» (p. 155), aparte de otros valores incorporados a esta excelencia, que la nutren perfecta y adecuadamente.

Algunas alusiones pueden ser punto de partida para un conocimiento mejor y más completo de las peculiaridades fundamentales de nuestros autores clásicos y populares: «lo particular —lo nacional— y lo universal da a los escritores españoles el dualismo de su manera. Todos los grandes escritores españoles, los de sus mejores siglos, escriben de dos maneras distintas y aún opuestas; la una popular, casi folklórica; la otra, sabia, difícil, que pronto viene a barroca e imperará en el gusto de las minorías» (p. 138). Esta forma de escribir y su dosificación y equilibrio nos permite analizar críticamente algunos aspectos esenciales de nuestra literatura clásica, sentando las bases de una clara distinción entre los grandes escritores —aquellos que saben equilibrar particularidad y universalidad— y los que se quedan en uno de los términos, ya sea en el primero, como los también grandes segundones del XVI y XVII, ya en el segundo, como los grandes barrocos. Y no obstante, no deberá identificarse, en la exposición de Max Aub, lo particular con lo popular y lo universal con lo barroco, difícil y exquisito. Es cierto que este segundo modo literario —e interpretación de la vida, pues de tal, en última instancia, se trata siempre— carece de rasgos populares. Pero aquel primero, la literatura popular, sí posee un aliento de universalidad que es típico del pueblo. Basta con echar una ojeada al arte popular de todos los tiempos para que descubramos ese aliento por debajo o por encima de lo anecdóticamente folklórico.

Enlazando con ello encontramos el tema del realismo en la literatura clásica. Debatido siempre, casi nunca, en la asfixia que le producían los tópicos, ha sido solucionado coherentemente. Nuestro autor perfila algunas líneas de lo que puede ser fecundo estudio; al hablar de *La Celestina* escribe: «Hombres y mujeres comunes van y vienen

sin tener ni esperar intervención divina, llevados por sentimientos idénticos a los de cualquiera. Con sencillez, esta historia «divina si encubriera más lo humano» hunde en tierra española la vertedera de lo que ha de ser el surco perenne de su realismo» (p. 127). La configuración del realismo clásico que lleva a cabo Max Aub es significativa, no anecdótica ni temática. Y eso no suele ser habitual en el amplio campo de los estudios eruditos. En realidad, todos los temas son comprendidos significativa y no superficialmente por el autor.— MARÍA INÉS CHAMORRO FERNÁNDEZ.

MARIANO VÁZQUEZ: *Cartas sobre la música en Alemania*. Librería Fernando Fe. Madrid.

La bibliografía musical de nuestro siglo XIX es muy corta, pero sus libros rara vez aparecen en las librerías de lance, y por eso, a pesar del poco aprecio en que se tiene la música, esos libros se venden a buen precio, y algunos, como el voluminoso de Peña y Goñi, sobre la ópera española, carísimos. Hacer presa en ellos cuando tímidamente asoman, no es fácil, y creo que merece la pena señalar su aparición.

Se trata ahora de un libro muy famoso en su tiempo, el tiempo de la Restauración, las *Cartas sobre la música en Alemania,* de Mariano Vázquez. Vázquez fue compositor, pero, sobre todo, director de la única orquesta medio estable en el Madrid de entonces: La orquesta de la Sociedad de Conciertos. Los hombres de nuestra música son casi todos parecidos a su cabeza visible, a don Francisco Asenjo y Barbieri. De origen humilde, autodidactas, pasan con facilidad de la zarzuela a la dirección de conciertos, prueba bien clara de que se han hecho músicos verdaderos y que han superado el italianismo a ultranza de las enseñanzas del Conservatorio. Hay más, y es primer signo de la vitalidad de los hombres de ese tiempo, pobre en tantas cosas, pero rico, riquísimo en valores humanos, liberales, que ahora añoramos: de origen humilde se hacen fácilmente «señores», y como nunca salen de cierta modestia en el tenor de vida, el señorío se acentúa más como señorío «intelectual», con su cumbre tan deseada en el «señorío académico». Salvo Barbieri, que fue académico de la Española, los demás subieron como «clase» cuando la primera República creó, pasados los cien años de la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la sección de música.

Más arriba aún, en la estimación hemos de señalar cómo estos auto-

didactas son pronto muy buenos escritores dentro del estilo de su tiempo, tiempo de buena y flexible gramática, pero al servicio de una retórica grandilocuente. El modelo para todos era Castelar, queridísimo por los músicos, pues Castelar, a su manera —ya escribiremos de ello en otra ocasión—, hizo crítica musical desde una sensibilidad muy cuidada; no olvidemos tampoco que el ídolo de la acera contraria, el Pedro Antonio de Alarcón de *El escándalo,* hizo también crítica musical, crítica muy aguda cuando se trataba de zaherir a la zarzuela y de elogiar a Meyerbeer.

Mariano Vázquez era granadino, y se establece en Madrid a los veinticinco años, en 1856: autor de zarzuelas, significativamente colocado en la generación que sigue los pasos de Barbieri, dirigió el Teatro de la Zarzuela, y fue concertador del Real. Su puesto grande y fijo fue el de director de la orquesta de la Sociedad de Conciertos: a él se le debe el estreno en Madrid de la *Novena sinfonía.* En 1884 escribe las cartas famosas que relatan su primer viaje a Alemania: los dos géneros literarios unidos —el epistolar y el relato «artístico» del viaje— estaban bastante de moda a través de los trabajos de Alarcón y del mismo Galdós.

Alemania era la meta ideal de viaje para un cierto número de músicos españoles que, educados en el italianismo de Eslava y de Arrieta, se sentían muy atraídos por la gran música sinfónica del romanticismo alemán y combatidos dentro del espíritu por la estupenda novedad del wagnerismo. Mariano Vázquez, que no hablaba alemán, pero sí muy bien el francés —otro de los signos del señorío intelectual— hace el viaje apoyado en un gran español del tiempo, queridísimo en Alemania: Pablo Sarasate. La compañía de tan afamado artista le permite entrar de lleno en un clima saturado de efusión y de homenaje.

Las *Cartas,* escritas en el viaje otoñal de 1883, se publican al año siguiente, con prólogo de don Emilio Arrieta. Las *Cartas* están muy bien escritas: no son, en verdad, aunque escritas a un amigo, modelo de género epistolar, pero sí tienen su gracia por la mezcla entre la retórica y el estilo de «reporter», como entonces se decía y que sugestionaba como capítulo de un cierto «naturalismo». He aquí un ejemplo de prosa discípula de los artículos de Castelar. Se trata de Antón Rubinstein. «En los momentos de mayor locura artística, los que están cerca de él le oirán rugir como el león, con quien tiene semejanza; verán correr el sudor a hilos por su frente; sus apagados ojos lanzar rayos, y su piano confesar su impotencia para secundarle. Al concluir, uno y otro, pianista e instrumento, no pueden más. Pero cuando el sentimiento cambia y Rubinstein se eleva a la región de suaves armo-

nías, no es posible pintar la delicadeza con que sus dedos recorren el teclado, los matices que encuentra, la habilísima combinación de los dos pedales. El piano entonces parece que adquiere la facultad de ligar y de prolongar los sonidos, y tan ligeramente hiere las teclas, que una mariposa pasaría entre éstas y los dedos sin que sus alas perdieran el polvo impalpable que las colora.»

Su entusiasmo es constante, pues desde Bonn hasta Budapest, pasando por Viena, ve como «orden» lo que en España no es más que improvisación. Le entusiasma la disciplina de los coros alemanes: todavía no han nacido en España o están en embrión los grandes «orfeones» o corales del Norte. Es significativo que la mejor música del romanticismo, su de verdad «obra bien hecha», la del lied, pase desapercibida para Vázquez. Es significativo también, digno de cita, el desprecio por la guitarra, desprecio ya injusto entonces, para quien conociera su historia, su influjo en Albéniz; pocos años después, apoyados en Tárrega, los críticos deberán decir lo contrario de lo que Vázquez escribe: «Fíjate en la guitarra, cuyos medios de ejecución son tan escasos, como que, fuera de rasguear o puntear un aire melódico más o menos vivo, carece de recursos para ascender a mayores, y casi se convierte en caricatura cuando intenta hacer oír una pieza de concierto. La exigüidad de sus facultades limita su acción a la parte cantable, por manera que los acompañamientos quedan reducidos a tal o cual golpe de bordón, como puntal que se arrima a lo que amenaza caerse.»

Todas las referencias al mundo de los conciertos y de las óperas en Alemania son útiles, y Vázquez tiene buena sensibilidad para captar lo que significa la música en esa etapa de la gran «seguridad» europea. Las *Cartas* tuvieron especial eco en la vida musical española porque eran un gran testimonio: en una época en que el español viaja poco —viajan los grandes y antes los emigrados—, ir al corazón de Europa causa asombro en los demás. Por otra parte, lo que más interesa de las *Cartas* de Vázquez, el juicio sobre Wagner, todavía enigma en el público español y en los mismos músicos, alimenta la polémica, de la que ya se hace eco Galdós en *Fortunata y Jacinta*. El libro, pequeño, se lee hoy con agrado y es indispensable para la «pequeña historia» de la música en el mundo de la Restauración.—Federico Sopeña Ibáñez.

IGNACIO ALDECOA: *Parte de una historia.* Editorial Noguer. Barcelona, 1967.

Después de haber finalizado la novela, la última de Ignacio Aldecoa *(Parte de una historia)*, uno ha de volver inmediatamente el pensamiento hacia aquella frase pronunciada en alguna ocasión por Joyce: «Irlandés no soy, sino demasiado irlandés»; por una sola razón, porque a Ignacio Aldecoa le va «que ni al pelo» aquella del maestro irlandés. Aldecoa es español hasta la medula, valga la frase y sirva para decir que el uso de su lenguaje, la nitidez del vocabulario, la construcción, la sencillez, dentro y en la unidad del libro, son algo que huele, que se escapa hacia los ojos en el momento que se leen los primeros párrafos; pero todo esto quizá sea demasiado prematuro antes de haber entrado, antes de haber comenzado bocado para hacer boca. Bien lo vale, porque este último libro de Aldecoa viene a revalorar, en un momento indiferente, la novelística española actual. Y es que estábamos atiborrándonos de novelas «última hora», «última ola» o «novela ye-yé», como quiera llamarse, que en estos postreros tiempos todo está permitido; pero la verdad era ésa. Un exceso de juventud quizá por parte de los recién llegados, una dosis masiva de europeísmo a tenor de pasar las fronteras, cosa que se había hecho muy poco, una quizá demasiada impregnación de autores extranjeros mal, pero que muy mal deglutidos, lo que daban y dan como resultado una novela con cargas sexuales sobre todo, mundos alocados sin una idea, una meta concreta. Caos finalmente.

Era el momento; Aldecoa surge después de un tiempo, pero con esa seguridad implícita siempre en él, que le hace tener éxito; no un éxito a la manera americana, ni falta que hace (no hay millones de libros vendidos, ni contrato para film, ni anuncios en televisión) es sencillamente ese éxito del autor que hace vibrar a un público lector que esperaba «algo»; mínimo, quizá, pero que rota. La novela se leerá lentamente, pero llegará donde debe. Y, sobre todo, no desaparecerá en la nada del olvido. Después de dos años, tres, se seguirá hablando y leyendo *Parte de una historia*, como ocurre con *El viento solano*, con *El fulgor y la sangre* o con *Gran Sol.*

Para eso hay que vivir España, andar sus caminos, su paisaje. Escribir un libro es a veces un equivalente al torero cuando va al toro, se juega el tipo, así el escritor. No son las mismas circunstancias, la literatura, la verdad, no es una exposición ante la muerte de segundos, pero sí puede ser la lenta agonía de un hombre que carcome su sangre, apura, como la última gota de agua que rebasa el vaso, el corazón hasta

detenerse en un momento dado. Aldecoa no ha sido ni es de esos escritores que se limitan a hacer la obra sentados ante la mesa de su cuarto de trabajo, sino que, cuando lo ha necesitado, se ha embarcado en un bacaladero y ha estado viviendo los días necesarios con las gentes de mar, por citar un ejemplo concreto, o se ha pisoteado Castilla, si necesitaba otra clase de gentes para un cierto libro.

Sin más, sin contemplaciones, desde su primer libro, Aldecoa se lanzó de lleno desde el peligroso trampolín de la escritura para bucear aquí y allá, inmerso a muchos metros de profundidad. Resultado han sido sus obras, desde aquel primer libro *El corazón y otros frutos amargos* u otro cualquiera, que eso da lo mismo, hasta llegar a hoy, a ese *Parte de una historia,* en el que no se descubre, sino que se afinca ya como seguro, perfecto e incomparable novelista.

Aquel primero, o los otros, *Cuadernos de Godó, Todavía la vida, Libro de las algas, Caballo de pica, Espera de tercera clase, Vísperas de silencio;* las dos citadas anteriormente, *Con el viento solano* y *El fulgor y la sangre,* una de ellas, a propósito, finalista de un Nadal, cuyos miembros del jurado no pueden apuntarse la dicha de haber descubierto un novelista cabal y total, ¡qué vamos a hacer! Eso pasó, pasa y seguirá pasando. Pues esos primeros libros, hasta el último, son ya antología, piedra de toque absoluta si se hiciera una revalorización de las letras españolas de los últimos veinte años. Pero es necesario acudir a *Parte de una historia,* el libro que viene hoy a colación.

Alguien ha dicho —creo que no se lee a fondo, que se lee por leer— que *Parte de una historia* es «eso», nada más que parte de una historia; se supone que habrá sido una mera reseña de las que se hacen porque hay que hacerlas, de las que se hacen leyendo la solapa del libro y copiando las frases que los publicistas de la editorial ponen para atraer. Pero no es así, *Parte de una historia* significa el paso decisivo en la carrera literaria del joven vasco, si al escribir se le puede llamar carrera.

«Ayer, a la caída de la tarde, cuando el gran acantilado es de cinabrio, he vuelto a la isla. Las cabezas de los cazones y sus entrañas yacían en las rocas cercanas al muelle, arrojadas al creciente de la marea»; un principio significativo, suave, una prosa perfecta descubierta desde los mismísimos preliminares del libro, al cabo de seis u ocho líneas y que, indudablemente, puede servir como texto de análisis literario en las aulas de los institutos, que son ni más ni menos el principio de un buen lector, aunque a veces sean otras las circunstancias.

Aldecoa, a lo largo de su novela va y viene con sus personajes, bucea hasta lo más recóndito del alma de cada uno, resalta su huma-

nidad, siempre comprendida en el marco de un paisaje al que permanece fiel (en este caso las Canarias). De ninguna manera los aísla, valga la aliteración, sino que los proyecta, son personajes universales.

La trama de *Parte de una historia* es bien sencilla: una isla de más o menos una docena de millas cuadradas, los pescadores que comen, beben, piensan, respiran y son a veces felices, a veces desgraciados; reaccionan ante la vida en una tierra dura, trabajando, arrancándole al mar sus riquezas, muriendo en la ocasión que sea necesaria. Ese mar es para ellos la vida.

Pero es la realidad y no otra cosa la que describe la pluma del escritor, esa realidad sin hálito imaginativo, observada directamente de o en un marco geográfico, apegada a los costados de las barcas, a las olas que van y vienen, a la caída de la tarde, en esa mínima isla del Atlántico de la que nunca se dice el nombre, pero que siempre se piensa en las Canarias. El narrador, Aldecoa en este caso, retorna a la isla sin dar explicación de cuándo ha estado allí otra vez, anteriormente. No hace falta. Tiene amigos que lo están esperando con los brazos y con el alma abiertos; bebe ron guajiro con su amigo Roque, vive en su casa, come de lo que tienen, «María ha tenido su séptimo hijo, Luisita ha cumplido quince años y su pie derecho no se arreglará jamás...».

Todo está lo mismo que cuando se fue; pero no, hay algo nuevo que rompe la monotonía, lo cotidiano de aquella gente: un matrimonio inglés que se dedica a la pesca, que va a lo suyo, que en ningún momento hace vida con el resto de los indígenas. Y así todo está tranquilo hasta que un temporal arroja a la playa a la tripulación de un yate americano, tres hombres y una mujer que hacen un crucero y que son salvados por los pescadores.

He aquí el quiebro, ha entrado el contraste en *Parte de una historia,* ese elemento que cambia el pan nuestro de cada día, lo cotidiano. Sin alterar en nada la narración, Ignacio Aldecoa refleja ahora esa especie de locura que llevan los náufragos en la sangre. Los americanos nececitan romper esa monotonía de la isla, se encuentran encerrados y se liberan bebiendo, gritando a los cuatro puntos cardinales.

El punto de apoyo para el final es cuando uno de los náufragos, borracho, se arroja al mar y es recogido al día siguiente su cadáver; los otros se marchan y el narrador, que ha contado lo que tenía que contar, también se va: «Mañana, poco después de amanecer, la escuadra bombardeará, en sus habituales ejercicios de tiro de esta época del año, el roque del Este, el más despegado del archipiélago. Mañana, poco después de que amanezca, dejaré la isla.»

Parte de una historia pertenece al ciclo, anunciado por Aldecoa, del mar, cuyo principio fue *Gran Sol;* falta, si es lógico el ciclo, la tercera novela, y lo que es todavía más importante, que no tarde mucho.—Raúl Torres.

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

ENSAYOS DE ARQUITECTURA, POR F. CHUECA

Hace poco, desde las páginas de esta misma Revista, comentaba el interés que suponía la aparición de la *Historia de la arquitectura española,* de Fernando Chueca Goitia. Señalé entonces la trascendencia que tenían algunas de las aportaciones principales de la obra y cómo en ella el autor había hecho realidad, por el estudio directo de los monumentos, una teoría de nuestra arquitectura, dada a conocer por él años antes. Con la publicación de *Ensayos críticos sobre arquitectura* (1), Fernando Chueca vuelve al libro teórico, esta vez sobre un tema contemporáneo, y al planteamiento del problema ideológico y significativo de la arquitectura, tal como hiciera, allá por los años cuarenta y tantos, en su ya obra clásica *Invariantes castizos de la arquitectura española.*

Creo que antes de leer un nuevo libro deberíamos preguntarnos cuál es la capacidad del autor para tratar el tema que estudia o, lo que es lo mismo, ante su título preguntarnos la capacidad que estimamos necesaria para que un escritor pueda realizarlo con éxito. Si ante el nuevo libro de Fernando Chueca nos hiciésemos esta pregunta, creo que quedaríamos plenamente satisfechos. Chueca llega a la arquitectura contemporánea con todo el bagaje cultural de un historiador que conoce a fondo la arquitectura del pasado; pero también llega desde ese sentido de la realidad que da el ser un arquitecto que vive día a día los problemas de la arquitectura actual. Por esto, el libro de Chueca podemos entenderlo como el fruto de una experiencia arquitectónica de la vida o, lo que es igual, como el resultado a que conduce vivir la vida desde la arquitectura.

Los *Ensayos críticos sobre arquitectura* no son una obra de tema y narración continuos, sino que constituyen una colección de estudios

(1) Barcelona, EDHASA, 1967; 278 pp.

sobre diferentes temas de arquitectura actual reunidos bajo un enunciado común. Sin embargo, el libro posee un argumento que puede seguirse sin dificultad. Fernando Chueca publica, en primer lugar, un ensayo sobre «La importancia de la Historia del Arte para la formación del arquitecto», que es una verdadera teoría de la Historia del Arte desde el ángulo del *historicismo*. El autor señala cómo todo acercamiento a la obra de arte lo realizamos actualmente desde un punto de vista histórico, que difiere, fundamentalmente, del estético con que se miraba hasta hace relativamente poco tiempo. Hoy no cabe acudir a la obra de arte como norma o ideal de belleza, sino como un ser histórico, producto de una época en la que confluyó una serie determinada de circunstancias. Con ello, Chueca llega a la conclusión, hoy también mantenida por otros autores, de que la verdadera estética es la Historia del Arte. Por ello su conocimiento es fundamental para la formación del arquitecto por lo que supone en la conformación de la sensibilidad y del gusto, concepto caído en desuso y que Chueca propone reactualizar.

Tras este capítulo de introducción entramos en lo que constituye la médula del libro: el estudio de la arquitectura contemporánea, de su historia, aunque sea contada de una manera sintética, y de sus problemas estéticos y significativos. Chueca traza el desarrollo de la arquitectura de nuestro tiempo, partiendo de los precursores del siglo XIX y llegando hasta los últimos movimientos.

Sigue a este estudio otro sobre «Arquitectura y Sociedad», en el que el autor señala las posibles causas que expliquen el aislamiento del hombre frente a la arquitectura, advirtiendo cómo la mayoría de los hombres viven en una arquitectura que ellos no han elegido y de la que no se sienten responsables ni dichosos. Una de las causas de esto se encuentra en el escaso respaldo social de la arquitectura, siempre realizada a impulsos minoritarios. Así se ha llegado a lo que Chueca llama «Arquitectura para profesionales». También en este artículo Fernando Chueca emprende la crítica del superestructuralismo y del sensacionalismo arquitectónico. Termina este ensayo apuntando una serie de posibles salidas a este estado de crisis. Chueca propone un estudio racional de las condiciones, necesidades y exigencias de la arquitectura, para llegar a través de ella «hacia un nuevo humanismo».

Dados los límites que impone un comentario como el presente, no es posible analizar uno por uno los distintos capítulos que componen el libro, pero sí cabe señalar lo principal del contenido de las diferentes partes. En el capítulo III, Chueca desarrolla un planteamiento de los problemas que suscita actualmente la teoría arquitectónica, desde el problema del estilo, el funcionalismo o la actitud del artista,

hasta la posibilidad de llegar a una nueva teoría de la arquitectura. Es el capítulo que más interesa al crítico o al simple aficionado de la arquitectura, por lo que supone de intento de revisar los métodos de la crítica de arquitectura. A continuación, son estudios críticos, en el estricto sentido de la palabra, lo que encontramos: «Estructura y espacio en Arquitectura», «Estructura y Decoración en Arquitectura», «La integración de las artes en la Arquitectura» y otros más en los que se analizan las relaciones de la arquitectura con otras artes.

Pone fin al libro una serie de «Bocetos biográficos», en los que el autor estudia la obra de algunos de los más destacados creadores de la arquitectura contemporánea.

Lo primero que se deduce de la lectura del libro de Fernando Chueca es que estamos ante una obra cuyo tema es muy poco tratado por autores españoles. Es un hecho sabido la casi total ausencia en España de una crítica de la arquitectura responsable y seria que se ocupase de este sector tan importante del arte contemporáneo. El libro de Fernando Chueca nos abre un panorama esperanzador y pone a nuestro alcance una serie de estudios, recogidos en un solo volumen, que, de no haber sido así, habríamos de leer en diferentes libros y revistas. De ahí la amenidad, la fluidez y la fácil consulta de estos ensayos. En ellos, el lector encontrará algo fundamental que se olvida muy a menudo cuando se emprende el estudio del arte contemporáneo: el situar el arte en la Historia, el entenderlo como parte viva y activa de esa Historia que, en el caso que nos ocupa, estamos haciendo.

GUINARD Y LA PINTURA ESPAÑOLA

Paul Guinard, conocido estudioso de nuestra pintura y ex director del Instituto Francés, de Madrid, acaba de publicar un libro en el que estudia la pintura española (1). El título de la obra, *Les peintres espagnols,* emite *a priori* un juicio sobre el conjunto de nuestra pintura, ya que una historia que se ocupe del tema ha de basarse, forzosamente, más en los genios creadores que en las escuelas. El Greco, Velázquez, Zurbarán, Ribera, Goya o Picasso son artistas de una personalidad tan acusada que no dejan discípulos, sino seguidores y epígonos. Por esto resulta razonable el título dado por Guinard a su libro, que le distingue del que llevan otras obras clásicas sobre la pintura española.

Lo más original de la obra es su planteamiento. A través de los nueve capítulos que la forman se aprecia una estructura original y

(1) *Les peintres espagnols.* Paris. Le livre de Poche, 1967; 400 pp.

práctica para su manejo. Al principio de cada epígrafe que trata de un tema general, el autor publica un resumen en el que se recogen los datos biográficos más importantes junto a una bibliografía. Con esto se aligera notablemente el texto y se facilita su lectura y consulta. El propio autor lo explica en la Introducción cuando nos habla del método seguido en la redacción del trabajo: «La ausencia de detalles técnicos y de referencias eruditas no implica indiferencia hacia los resultados a que ha llegado la investigación ni hacia los problemas que se plantean aun los especialistas, sino que, para mayor libertad, se han separado del texto las menciones biográficas, la lista de obras y las referencias bibliográficas de los principales artistas. Todo ello forma una introducción en letra más pequeña o figura como nota al final de cada capítulo.»

Paul Guinard, sin afectar a la narrativa y unidad del libro, ha conseguido, de esta manera, poner a nuestro alcance un auténtico diccionario de la pintura española ordenado cronológicamente. A todo esto se añade una bibliografía general y un índice geográfico, insertados al final del libro, en los que se citan las obras de consulta más útiles y las localidades más importantes en las que se conservan ejemplares representativos de la pintura española.

Hay que notar los límites cronológicos impuestos por el autor a su libro. Guinard comienza su trabajo estudiando la miniatura mozárabe y lo concluye con el análisis de la obra de Goya. Como el autor advierte, esta limitación no procede de desdén o indiferencia hacia las manifestaciones pictóricas que no estudia, sino a que éstas obedecen a trasiegos menos hispánicos, más internacionales, que restarían unidad al libro.

Guinard comienza por un capítulo en el que recoge las creaciones pictóricas españolas comprendidas «De los miniaturistas mozárabes a los pintores góticos», seguido de otro, dedicado a «Los primitivos», en el que estudia nuestra pintura de los siglos XIV y XV. En ambos el autor traza un panorama completo y orgánico, escrito con claridad y espíritu de síntesis, de este período de nuestra pintura conocido muy recientemente.

Continúa el desarrollo del tema con «La crisis del Renacimiento» y con otro capítulo dedicado a los pintores del siglo XVII. Este último es el más extenso de todos los que forman el libro. Es aquí donde Guinard despliega un conocimiento más profundo. Ribera, Zurbarán, Velázquez y todos los grandes maestros españoles del Siglo de Oro son tratados con detenimiento.

Cierra el libro un capítulo dedicado a Goya, al que precede otro sobre los maestros del siglo XVIII. Es indudable que este libro cumplirá, por todo lo expuesto, un gran servicio al aficionado, al turista y al es-

tudioso de nuestra pintura. El libro, editado en el cómodo formato de bolsillo, a un precio fácilmente asequible, está pulcramente impreso y contiene más de doscientas reproducciones de buena calidad que contribuyen a hacer de él una excelente introducción al conocimiento de nuestra pintura.—Víctor Nieto Alcaide.

UN HISPANISTA BELGA ESCRIBE SOBRE LARRETA (1)

A primera vista sorprende un poco la redundancia que se advierte en el título de este libro, en donde se llama a Larreta «novelista hispanoargentino». ¿Puede haber argentino a quien no se considere como hispano? Sin que lo impida la generosa afluencia de otros apellidos latinos o anglosajones, todos ellos están incorporados a la sustancia hispánica de la nación del Río de la Plata. Pero no tiene ningún sentido aclaratorio, ni establece diferencia alguna entre los argentinos la reduplicación de Jansen. Se trata de un hincapié o de una enérgica afirmación por lo que atañe a Enrique Larreta. Es —como bien explica en su prólogo Berenguer Carisomo— que «Larreta, si escritor argentino, lo es, con el mismo derecho, de España, cuyos momentos cenitales ha evocado como pocos en las páginas deslumbrantes de su novela abulense, en varios sonetos de su antológico poemario: *La calle de la Vida y de la Muerte* y en esas dos recias novelas tituladas: *Orillas del Ebro* y *El Gerardo*». Así entendida, como en realidad debe entenderse, aplaudimos la insistencia con que en este título se recalca la hispanidad de Larreta.

André Jansen, catedrático de Lengua española en el Instituto de Enseñanza Superior de Bruselas, ha tomado el estudio de Enrique Larreta como tema de su tesis, con que se doctoró en filología románica. Como profesor que es, ama la precisión y la claridad y en todo su libro reluce el orden con que, gradualmente, nos va introduciendo en el conocimiento del novelista argentino. Con excelente método empieza por ofrecernos una visión general de las tendencias o corrientes de la novela hispanoamericana en el siglo XIX y principios del XX, y en seguida otra más particular de la literatura argentina en los comienzos de nuestro siglo. Aunque de una manera compendiosa, estos dos ca-

(1) *Enrique Larreta, novelista hispanoargentino (1873 - 1961)*, por André Jansen (prólogo de Arturo Berenguer Carisomo). *Ediciones Cultura Hispánica.*

pítulos logran el fin que se pretende, que es situar en su ambiente y circunstancias la figura cuyo estudio le interesa. Sólo entonces nos presenta al autor sobre el cual versa la tesis y el primer rasgo que dibuja de él, como línea maestra de su retrato, es la frase inicial: «La obra entera de Enrique Rodríguez Larreta está impregnada de un profundo amor a España.» El profesor nos ha explicado ya el sobrenombre de «hispanoargentino» que al principio nos sonaba como una repetición inútil. Dentro de la natural afección que todos los humanos tienen a su estirpe y raíz, la atracción de Larreta hacia España no fue común, sino extraordinaria. Esto no impide, como Jansen nos explicará más adelante, que en el estilo y en los recursos artísticos se note un influjo francés muy señalado en el autor de *La gloria de don Ramiro.* Si en el lenguaje y en los temas de sus novelas se mostró siempre Larreta aficionadísimo a lo español, un espíritu tan amplio como el suyo no podía rehusar la modernidad y la elegancia admirable con que el ingenio francés lo reviste todo en sus buenos autores. «Azorín» señaló especialmente su parentesco con dos de ellos: «No ha sido en vano que al hablar de Larreta citemos a Barrés y a Chateaubriand: existe en Larreta un lirismo que participa de los dos grandes escritores.»

A continuación el profesor belga analiza sus cuatro novelas que en distintas épocas de su vida van señalando también su propia evolución espiritual, porque en cada una de ellas aparece como más compenetrado con su personaje: *La gloria de don Ramiro,* publicada en 1908, cuando Larreta tenía treinta y cinco años; *Zogoibi,* en 1926; *Orillas del Ebro,* en 1949, y, finalmente, a los ochenta años de edad, y como un nuevo Sófocles que demuestra en su vejez el vigor de entendimiento necesario para crear su *Edipo en Colono,* publica *El Gerardo* que lleva como subtítulo *La Torre de las Damas.*

Pero el doctor Jansen no sigue exactamente el mismo método en el estudio de las cuatro novelas, porque en cada una de ellas señorea un rasgo o una cualidad diferente. En *La gloria de don Ramiro* predomina, según Jansen, la evocación y aun la precisión histórica. Ya veremos y razonaremos nuestro disentimiento del egregio profesor, porque la interpretación larretiana de Avila y del Siglo de Oro español nos parece ciertamente poética, pero libérrima y divergente de la Historia. *Zogoibi,* obra de su madurez, invita a detenerse en una sobresaliente cualidad de Larreta como es su finísima sensibilidad y su poder para percibir y reflejar las impresiones e imágenes sensoriales de la vista, el oído y el olfato. El novelista argentino se nos muestra aquí enamorado de su tierra, imitando el vocabulario de los vaqueros de la Pampa, aunque un poco desde lejos y —como dice bien Jansen— no como gaucho, sino como estanciero poeta. En *Orillas del Ebro* vuelve a ser España el es-

cenario favorito de su imaginada trama y la dualidad o la antítesis que tanto seduce al novelista ahora se establece entre la corte y la aldea, o entre la España austera del Norte y el alegre desenfado del Mediodía; lo mismo que en *La gloria de don Ramiro* se estableció entre Oriente y Occidente, islamismo y cristianismo, y en *Zogoibi* se resaltó el contraste entre Argentina y Europa.

Finalmente *El Gerardo* es un novela psicológica y profunda, obra de su senectud, en la que intuye Jansen una mayor identificación del autor con su personaje. Especialmente el profesor de Bruselas anota la evolución religiosa que —como se señalan en una curva las alteraciones que experimenta una máquina electrónica— se transmite desde el alma de Larreta a las ideas y sentimientos que atribuye a su protagonista. Gerardo o Larreta, protagonista fingido o autor personal y viviente, pasan de un «cristianismo torturado» hacia «una especie de panteísmo laico». Jansen, que tan atenta y afectuosamente ha estudiado la obra de Larreta, descubre una «simpatía del autor por el desenlace de *El Gerardo*». El deseo final del protagonista de la novela es durar como los huesos de animales fósiles y milenarios. Este es su «yo mineral, su yo definitivo, indestructible». Esta es la única forma para él de durar en la eternidad, no sabemos si para sobrevivir o para aniquilarse. Y, según Jansen: «En *El Gerardo* el análisis está hasta tal punto logrado que se adivina una identidad de visión casi completa entre el autor y su personaje.»

No se contenta el catedrático de Lengua española en Bruselas con un examen tan minucioso de los argumentos, caracteres y escenarios de las cuatro novelas de Larreta, así como de la significación y filosofía que influye en cada una de ellas. Su aquilatado conocimiento de la lengua española se luce en el capítulo VIII, en que diserta sobre los arcaísmos de *La gloria de don Ramiro* y el vocabulario gaucho de *Zogoibi*. Aunque demuestra —con muy sólidas razones y con citas que manifiestan su ciencia filológica— que los arcaísmos empleados eran propios de la época, no se puede negar que, en conjunto, las expresiones, los giros y el movimiento todo del lenguaje son del siglo XX. Esto no representa, sin embargo, censura alguna contra Larreta como ingenuamente han pretendido algunos detractores del novelista argentino. ¿Pretendía el gran escritor reconstruir fielmente la prosa o el diálogo del siglo XVI? Hubiera sido una tarea tan ingente como inútil. Sólo buscaba y lo consiguió, una evocación poética y suficientemente apropiada de aquel habla grave y rotunda, pero poco sutil para transmitir los sentimientos del hombre moderno. De ahí esa mezcla de palabras desusadas y arcaicas, con la metáfora, enteramente moderna, de que el *oscuro perfume* de un jardín por la noche es el aliento de la amada y

de que sus pupilas quieren arrancar a las estrellas los secretos que saben de los enamorados.

Pero estas consideraciones sobre el lenguaje imitado del siglo XVI, con menos fidelidad que poesía, nos llevan de la mano para discutir la apreciación de Jansen sobre el valor histórico de *La gloria de don Ramiro*. Disintiendo en esto del ilustre autor, yo creo que el ambiente de Avila en el siglo XVI es aquí una pura ensoñación del novelista argentino que sobre aquel escenario de piedra medieval desplegó las alas de su fantasía y derramó sus propios sentimientos, filosofías y errores, construyendo con elementos en parte verídicos una arquitectura irreal. En esto damos la razón a Martín Aldao, severo censor de Larreta, para quien *La gloria de don Ramiro* es la obra de un «enemigo del cristianismo»; aunque mitigándola un poco. No de un enemigo, sino de un observador lejano, para quien era un enigma el espíritu que animaba a un pueblo de intacta fe y cuyos defectos solían ser los que espontáneamente produce la naturaleza humana. Pero la interpretación de Larreta es tan convencional en el ambiente de la época como en el lenguaje artificialmente arcaico.

Jansen, que ha saboreado amorosamente el estilo del escritor argentino y se ha deleitado con razón en los primores de su descripción impresionista, no es un ciego admirador que desconozca sus defectos. En varias páginas el erudito filólogo comprueba algunas citas en lengua árabe, que el novelista hispanoargentino introduce en su relato para darle mayor impresión de verosimilitud. Seriamente estudiadas algunas de estas citas, dan traducciones que Jansen con cortesía califica de «poco verosímiles» y le llevan a la conclusión de que el autor ignoraba su significación y las añadió «con cierta ligereza» para colorear su relato y darle viveza impresionante. Pero en esto como en los arcaísmos Larreta es disculpable si se le juzga no como historiador o filólogo, sino como poeta: *Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas — scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim*. (Siempre los pintores y poetas tuvieron amplia licencia en sus atrevimientos. Lo sabemos y a un tiempo se la otorgamos y para nosotros la pedimos.)

En cambio nos parece demasiado riguroso Jansen cuando reprende a Enrique Larreta porque «algunas escenas audaces rozan la obscenidad», y para demostrarlo cita la del columpio: «El viento levantaba su faldellín de un modo inolvidable.» No puedo juzgar si en 1908, cuando apareció *La gloria de don Ramiro*, resultaría obsceno eso del faldellín. Pero lo que es ahora y sesenta años después... Otras, en cambio, como el baile de Aixa y las contorsiones del morisco a las que alude Jansen en la página 265 de su estudio, sí pudieran llamarse obscenas, aunque

Larreta sólo las insinúa fugazmente y, en general, más que obscenidad, lo que se nota en él es una pulcritud y refinada malicia semejantes a las que distinguen al andaluz Juan Valera.

La traducción de Fernando Murillo es muy correcta y ajustada y los vocablos franceses están vertidos castizamente al castellano. En la construcción y en los giros se transparenta con frecuencia el original francés y no siempre se vence la dificultad que hay de trasladarlos de una lengua a otra de tan aparente parecido y de tan íntimas y profundas diferencias. El pensamiento de Jansen aparece lúcido y fielmente interpretado y se nota que el traductor en su tarea no sólo ha conseguido una perfecta inteligencia de André Jansen, sino también una penetración en las obras del mismo Larreta, cuyo conocimiento le ha valido para dar más animación y matizar con arte su versión.

No hemos dicho todo sobre la obra de Jansen con lo anteriormente señalado; hay muchas observaciones agudas del profesor belga que pudieran comentarse, como la discusión sobre las semejanzas y desemejanzas entre *El Gerardo* y el *Don Juan* clásico, en el que el autor, sin ningún alarde erudito pero con mucha exactitud y claridad, va examinando las diversas interpretaciones y variantes del personaje que ideó Tirso de Molina.

Avalora este libro un prólogo de Berenguer Carisomo que nos hace la presentación del libro y la del autor, André Jansen, con quien le une la amistad personal y la común admiración al novelista hispanoargentino. Berenguer es también autor de otro estudio sobre Larreta y en su estilo y su lenguaje se nota que ha heredado—sellándolos con su propia personalidad—la elegancia y perfección del poeta que escribió *La calle de la Vida y de la Muerte.*

La obra de André Jansen, además de ser un exponente muy elevado de los estudios hispánicos en Bélgica, es también un valioso acarreo para el conocimiento de la historia literaria en la América española. Berenguer Carisomo entiende que la devoción hispánica de Jansen se debe a que en tierras de Flandes «queda latente, como recuerdo de emoción pretérita, una suerte de soterrada hispanidad». Así debe ser y así se trasluce en el calor y simpatía con que generalmente están tratadas en la obra de Jansen no solamente la obra y la persona de Enrique Larreta, sino todo lo que se refiere a sus relaciones con España.—JAIME DE ECHÁNOVE GUZMÁN.

INDICES DEL TOMO LXXIII

NUMERO 217 (ENERO DE 1968)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de JEBEN.

NUMERO 218 (FEBRERO DE 1968)

Páginas

Arte y pensamiento

Hispanoamérica a la vista

Notas y comentarios

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de la pintora Aguirre.

NUMERO 219 (MARZO DE 1968)

Páginas

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

III PREMIO TEATRAL «TIRSO DE MOLINA»

El Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid, convoca de nuevo el premio teatral «Tirso de Molina» en su tercera edición, con el fin de estimular la labor de creación de todos aquellos autores dramáticos que, sin distinción de nacionalidad, escriben para la gran misión del teatro de lengua española, de acuerdo con las siguientes

BASES

1. El Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid, convoca el III Premio «Tirso de Molina», para obras de teatro escritas en lengua española.

2. Podrán optar al III Premio Teatral «Tirso de Molina» escritores de cualquier nacionalidad, con cuantas obras deseen, siempre que estén escritas en lengua española y sean originales, inéditas y no hayan concurrido anteriormente a ningún certamen. La falta de estos requisitos podrá anular la concesión del premio.

3. El premio estará dotado con 100.000 pesetas, que se adjudicarán al autor de la obra galardonada, pudiendo ser declarado desierto si, a juicio del jurado, ninguna de las obras participantes reúne la calidad suficiente.

4. Existe libertad absoluta en cuanto al procedimiento o tema de las obras concursantes. Se tendrán muy en cuenta las aportaciones técnicas y temáticas que supongan una contribución positiva para la influencia cultural del arte escénico. La duración de las obras será la normal en un espectáculo dramático completo.

5. Los originales de las obras concursantes podrán presentarse o remitirse por duplicado, escritos a máquina y perfectamente legibles, en el departamento de Cine, Radio y Teatro del Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid (avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid-3), hasta las trece horas del día 1 de julio de 1968. Las obras remitidas por correo deberán ser depositadas en origen antes de la hora y fecha indicadas.

6. Los originales estarán firmados por su autor, figurando al pie de la firma su nombre y dirección completos. Aquellos autores que deseen conservar el incógnito podrán firmar con seudónimo, acompañando los originales con una plica, en cuyo exterior conste el título de la obra y el seudónimo elegido, y en su interior los datos personales correspondientes. Dicha plica no será abierta en caso de que la obra no alcance la categoría de finalista, y podrá ser retirada con los originales de la obra.

7. El departamento de Cine, Radio y Teatro del Instituto de Cultura Hispánica realizará, a través de sus asesores teatrales, una cuidadosa y primera lectura de todas las obras concursantes, llegadas hasta el cierre de la admisión de originales, seleccionando un máximo de veinticinco originales, que pasarán a la consideración del jurado, el cual, a través de cada uno de sus miembros, podrá recabar para su lectura e inclusión en el grupo finalista cualquiera de las obras presentadas dentro del plazo.

8. El jurado del III Premio Teatral «Tirso de Molina» será designado por el director del Instituto de Cultura Hispánica entre personas de conocido prestigio técnico en el arte teatral, cuyo nombre no será hecho público hasta que se publiquen sus decisiones.

9. Siguiendo la tradición de los premios teatrales «Tirso de Molina», el jurado seleccionará tres obras finalistas como máximo, si, a su juicio, existen entre las concursantes con la debida calidad para ser representadas en un teatro de Madrid. Teniendo en cuenta las reacciones de público y crítica ante su escenificación, el jurado dictará posteriormente un segundo fallo definitivo, de acuerdo con lo estipulado en la base tercera.

10. La obra premiada, caso de ser editada o representada posteriormente por cuenta del autor, deberá figurar en todo caso con la indicación de «Premio Tirso de Molina del Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid».

11. Por el hecho de concurrir al premio teatral «Tirso de Molina», los autores aceptan las presentes bases, no pudiendo reclamar contra las mismas ni retirar las obras presentadas hasta la publicación del fallo del jurado. Las obras no retiradas ni reclamadas con posterioridad a los sesenta días de publicarse dicho fallo, serán destruidas.

El director: GREGORIO MARAÑÓN.

Para información y consultas sobre el III Premio «Tirso de Molina» dirigirse al departamento de Cine, Radio y Teatro, Instituto de Cultura Hispánica, Avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid-3 (España).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo ★ Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección ... ... Extensión 200

Secretaría ... ... — 298

Administración ... ... — 221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España...	550 pesetas.
Extranjero...	10 dólares.
Ejemplar suelto (España)...	50 pesetas.
Ejemplar suelto (extranjero)...	1 dólar.
Ejemplar suelto doble (España)...	100 pesetas.
Ejemplar suelto doble (extranjero)...	2 dólares.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. ....
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 196.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: Jesús Fueyo Alvarez

SECRETARIO: José María Castán Vázquez

SUMARIO DEL NUMERO 156
(NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1967)

ESTUDIOS

NOTAS

MUNDO HISPANICO

CRONICAS

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones ☆ *Noticias de libros* ☆ *Revista de revistas* ☆ *Libros recibidos*
Bibliografía

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 89

(Enero-febrero 1967)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	250
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	300
Otros países	350
Número suelto	70

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Año XV - Núm. 58 Oct. - Dic. 1967

SUMARIO

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO